ایم اے اردو سیریز

اردو ادب کی معاشرتی و علمی تاریخ

اے فاروق

شرز:- فاروق سنز الکریم مارکیٹ اردو بازار۔ لاہور

کار:- نیو بک پیلس اردو بازار لاہور

بسلسلہ ایم اے اُردو سیریز ع ۳

اُردو ادب

کی

معاشرتی و علمی تاریخ

مرتبہ

اے ۔ فاروق

ناشر

نیو بک پیلس

اُردو بازار ۔ لاہور

نام کتاب ـــــــــــ اُردو ادب کی معاشرتی و علمی تاریخ

مرتبہ ـــــــــــ اے فاروق

ناشر ـــــــــــ نیو بک پیلس اُردو بازار لاہور

مطبع ـــــــــــ ندیم۔ یونس پرنٹرز۔ لاہور

قیمت ـــــــــــ ۶۰ روپے

کتابت ـــــــــــ دارالکتابت حضرت کیلیانوالہ (گوجرانوالہ)

پیش لفظ

اُردو ادب کی تاریخ اور برصغیر پاک و ہند کی ثقافتی تاریخ اپنے اندر بہت بوقلموں واقعات و حقائق سموئے ہوئے ہے۔ اُردو زبان کا اتار چڑھاؤ۔ اس کا ہندوستان میں جنم لینا۔ اور مختلف خطہ ملک میں سفر کرنا۔ اور جا بجا اپنی صداقت کا سکہ جمانا ایک قابلِ التفات امر ہے۔ پنجاب دعوے دار ہے کہ اُردو اُس کے سہارے چلی۔ دہلی۔ لکھنؤ اور دکن اس کے پرورش کنندگان ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ غرضیکہ پورا ہندوستان اس کی ملکیت کا دعوے دار ہے۔ اس تنازعے کی نہایت ہی بات یہ ہے کہ کسی جگہ اور اختلاف کی وجہ سے عناد نہیں ہے۔ بلکہ محبت کے روابط زیادہ سے زیادہ استوار نظر آتے ہیں۔ خود اُردو زبان نے علاقائی طور پر کئی ہیئتیں اختیار کی ہیں۔ اور یہ تمام صورتیں مقبول و معروف ہوئیں۔ لیکن جو صورت سب سے زیادہ اپنائی گئی۔ وہ ایسی اُردو زبان کی تھی۔ جس میں اولاً ہندی اور بعد ازاں عربی فارسی کے الفاظ کا جڑاؤ زیادہ تھا۔ انگریزوں نے آکر اُردو ادب کو انگریزی سٹائل میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ لیکن وہ ایسا کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ اور اس سلسلے میں فورٹ ولیم کالج کی کوششیں اُن کی مراد پوری نہ کر سکیں۔ البتہ انگریزی ادب نے دو تحفے ضرور دیئے۔ ایک فن تنقید اور دوسرا آزاد شاعری۔ آزاد شاعری میں آزاد خیال۔ باغیانہ پن۔ فن برائے مقصد اور احوالِ حاضر کی عکاسی کا رجحان زیادہ بڑھا۔

ان تمام باتوں کا احاطہ کرنے کے لیے زیرِ نظر کتاب "اُردو ادب کی معاشرتی و علمی تاریخ" پیشِ خدمت ہے۔ اس کتاب کو مختلف جزیات اور ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے جس کے ذریعے پورے اُردو ادب کا احاطہ ہو جاتا ہے۔ طلبائے ادب اُردو بالخصوص ایم اے اُردو کے تیسرے پرچے کے طلباء کے لیے یہ کتاب سوالاً جواباً لکھی گئی ہے۔

تاکہ انہیں طرزِ سوال اور اندازِ جواب کا صحیح طور پر پتہ چل جائے۔ سوالات کے جوابات میں جو مواد لیا گیا ہے۔ وہ بالکل ثقہ اور تحقیق پر مبنی ہے۔ اس لیے ہر طالب علم مکمل اعتماد کے ساتھ اس کتاب کو امتحانی نکتہ نظر سے بے حد مفید اور ممد پائے گا۔ بہت سے سوالات ایسے بھی ہوں گے جن کا براہِ راست اس میں جواب نہ ہو۔ لیکن اس کتاب کے عمیق پہلو سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو ادب و ثقافت پر پوچھے جانے والے ہر اہم سوال کا جواب اس میں موجود ہے۔ مطالعہ بالانہماک شرط ہے۔

خیر اندیش

ناشر

فہرست مضامین

پنجاب میں اُردو

حافظ محمود شیرانی

سوال :۔ حافظ محمود شیرانی کے احوالِ زیست اور ان کی ادب کے سلسلے میں خدمات کا مختصراً جائزہ لیجئے۔

جواب :۔ "پنجاب میں اُردو" کے مؤلف حافظ محمود خان شیرانی کے والد محترم محمد اسماعیل خان ریاست "جودھ پور مارواڑ" کے رہنے والے تھے۔ اس جگہ "شیرانیوں کی ڈھانی" کے نام کی ایک بستی آباد تھی۔ آپ کے والد "ٹونک" میں جاگیردار ہونے کے علاوہ تجارت میں گرمجوشی سے حصہ لیتے تھے۔ شیرانی سرحدی پٹھانوں کا ایک قبیلہ ہے جو ڈیرہ اسمٰعیل خان کے ضلع کے متصل جنوبی وزیرستان کے جنوب میں آباد ہے۔ اسی قبیلے کے بعض لوگ راجپوتانہ میں آکر مقیم ہو گئے۔ اور مستقل سکونت اختیار کی۔ انہیں خاندانوں میں حافظ صاحب موصوف کے اجداد بھی تھے۔

حافظ محمود شیرانی اکتوبر ۱۸۸۰ء میں بمقام ٹونک متولد ہوئے۔ اور ابتدائی تعلیم وہیں حاصل کی۔ والد بزرگوار چونکہ فارسی زبان خوب جانتے تھے۔ اس لیے انہوں نے ان کو اس زبان میں کافی فیض بخشا۔ بالآخر ۱۸۹۵ء میں پندرہ برس کی عمر میں ٹونک سے لاہور پہنچے۔ تاکہ تعلیم کی تکمیل کر سکیں۔ اس سے پیشتر انہوں نے قرآن کریم حفظ کر لیا تھا۔ لاہور پہنچ کر انہیں سنٹرل ماڈل ہائی سکول میں داخل کرایا گیا۔ مگر انگریزی زبان سے کوئی دلچسپی نہ ہونے کی بناء پر وہاں کے طلباء کے ساتھ ہم قدم ہونا دشوار معلوم ہوا، اس لیے انہوں نے سکول چھوڑ کر اورنٹیل کالج لاہور میں منشی فاضل کی جماعت میں داخلہ لے لیا۔ ۱۸۹۹ء میں یہاں سے منشی فاضل کا امتحان پاس کر لیا۔ اور اس کے بعد وہ واپس ٹونک روانہ ہو گئے۔

قسمت نے پلٹا کھایا والد صاحب کے دل میں خواہش پیدا ہوئی کہ برخوردار کو بیرسٹر بنایا جانا چاہیئے۔ چنانچہ اس ارادے کی تکمیل کے لیے انہیں انگلستان روانہ کر دیا گیا۔ انگلستان میں حافظ صاحب کو نہایت ہی اعلیٰ صحبت نصیب ہوئی۔ علامہ ڈاکٹر سر محمد اقبال اور سر عبدالقادر جیسے لائق دوست مل گئے۔ حافظ صاحب کو اگرچہ انگریزی زبان سے ابتدائی زندگی میں نفرت تھی لیکن وہاں پہنچ کر ان کے لیے یہ امر از بس ضروری ہو گیا کہ وہ اپنے آپ کو انگریزی زبان سے آراستہ کریں۔ چنانچہ اس زبان کے ابتدائی امتحانات پاس کرنے شروع کر دئے۔

ابھی دو تین امتحان ہی پاس کیے تھے کہ خبر ملی کہ ان کے والد کا انتقال ہو گیا ہے۔ یہ خبر انکے لیے بیحد منحوس تھی۔ اُن کا سارا بنا بنایا پروگرام ایک آن واحد میں خاک میں مل کر رہ گیا۔ امیدوں کے ریتلے محل تند و تیز ہوا کے ایک ہی جھونکے سے پیوست زمین ہو کر عالم نابود میں گم ہو گئے۔ ان کے مرنے کا غم تو تھا ہی، مگر اس پر ظلم یہ ہوا کہ بھائیوں نے ہندوستان سے اخراجات روانہ کرنے بند کر دئے۔ انگلستان

میں انہیں چند ایک مخلص دوست مل گئے۔ انہوں نے کسی نہ کسی طرح کوشش کر کے سر ٹامس آرنلڈ کے ذریعے کسی فنڈ سے وظیفہ دلا دیا۔ اس کے علاوہ علمی تحقیق میں اپنا مددگار بھی بنا لیا۔ مزید برآں لندن کی مشہور فرم لیوزک کمپنی نے حافظ صاحب کو مشرقی مخطوطات اور دوسری قدیم اشیاء کے خریدنے پر مامور کر دیا۔ اس پر انہیں کمیشن ملتا تھا۔ ۱۹۱۳ء میں اپنے عزیزوں سے ملنے اور باپ کی تقسیم کا مسئلہ حل کرنے کے لیے انگلستان سے ہندوستان تشریف لے آئے۔ ارادہ تھا کہ ان حضرات سے ملنے کے بعد اور جائداد کے مسائل حل کرنے کے بعد پھر انگلستان لوٹ جائیں گے۔ مگر کئی ایک ناگزیر حالات کی بنا پر ایسا نہ ہو سکا۔ ایک تو یہ کہ خاندانی پیچیدگیاں کچھ اس قسم کی حائل ہو گئیں۔ جن کی بنا پر محمود شیرانی کو ہندوستان میں کچھ رکنا پڑ گیا۔ دیگر یہ ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگِ عظیم چھڑ گئی۔ جس کی وجہ سے باہر جانے کے راستے ان کے لیے بالکل ہی بند ہو گئے۔ ۱۹۲۱ء میں حافظ صاحب روزی کی تلاش میں لاہور تشریف لائے۔ یہاں ان کے انگلستان کے دوست ڈاکٹر محمد اقبال اور سر عبدالقادر کی کوشش سے اسلامیہ کالج میں ڈیڑھ سو روپے ماہوار پر اُردو اور فارسی کے لیکچرار کی حیثیت سے مقرر ہو گئے۔ آپ نے اس کالج میں سات سال کا عرصہ کامیابی کے ساتھ گزارا۔ اور اس قیام کے دوران میں انہوں نے تحریر و تقریر کا سلسلہ جاری رکھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آپ کے متعدد محققانہ مقالے حیدرآباد دکن میں شائع ہوئے۔ اسی دوران میں آپ نے یہ کتاب "پنجاب میں اُردو" ترتیب دی۔ ان مضامین کو پسند فرما کر یونیورسٹی کے ارباب نے آپ کو اورنٹیل کالج لاہور میں اُردو کے لیکچرار کا عہدہ پیش کیا۔

اس جگہ انہوں نے آٹھ سال گزارے اور پچپن سال کی عمر ہونے کی بنا پر اس عہدے سے ریٹائر ہونے کو تھے کہ دو سال کی توسیع ملازمت اور مل گئی۔ ۱۹۳۸ء میں مزید دو سال کے لیے اسی اسامی پر مقرر رہا۔ آخر کار ۱۵ نومبر ۱۹۴۰ء میں ملازمت کے چھوٹ جانے کی بنا پر واپس وطن "ٹونک" روانہ ہو گئے۔ یہاں پہنچ کر آپ مرضِ ضیق النفس میں مبتلا ہو گئے۔ اور اسی مرض سے ۱۵ فروری ۱۹۴۶ء میں پینسٹھ سال کی عمر میں راہیٔ ملکِ عدم ہو گئے۔ اِنَّا لِلّٰهِ وَ اِنَّا اِلَیْهِ رَاجِعُوْن۔ ان کے اکلوتے بیٹے اختر شیرانی مشہور رومانی شاعر تھے۔ باپ کی وفات کے بعد لاہور تشریف لے گئے مگر عمر نے چنداں مہلت نہ دی۔ اور اپنے تخیلات کی تکمیل نہ کر سکے۔ چنانچہ ۱۰ ستمبر ۱۹۴۸ء میں وفات پا گئے۔

حافظ محمود شیرانی کو پُرانی کتب اور نوادرات کو اکٹھا کرنے کا بہت شوق تھا۔ چنانچہ انہوں نے تقریباً بیس ہزار روپے کی مالیت کی قلمی اور قدیم کتابیں جمع کی تھیں۔ اس کے علاوہ انہیں قدیم سکّے بھی جمع کرنے کا شوق تھا۔ چنانچہ ۲۰ ہزار روپے کے سکّے بھی موجود تھے۔

علّامہ بذاتِ خود نہایت سادہ زندگی گزارتے تھے۔ جس مکان میں رہائش پذیر تھے۔ وہ بہت معمولی

قسم کا تھا اور اس مکان میں زیبائش کے سامان کی بجائے زیادہ تر ایسی الماریاں تھیں جو کتب و رسائل سے بھرپور تھیں۔ یہی کتب ان کے گھر کی رونق تھیں۔ اور بیش بہا کتب کے ذخیرے کو انہوں نے حالات اور ضروریات کے پیشِ نظر پنجاب یونیورسٹی کے پاس بہت قلیل معاوضہ پر فروخت کر دیا۔ کہا جاتا ہے کہ یہ کتب تعداد میں پانچ ہزار تھیں۔

علامہ کی طبیعت میں بے حد انکساری تھی۔ وہ نیک دل تھے اور مخلص دوست تھے۔ شاگردوں اور دوستوں پر وہ بنوع سایۂ رحمت تھے۔ ریٹائرمنٹ کے بعد وہ اپنے گھر کے ایک گوشہ میں مطالعہ و تصنیف و تالیف کی خاطر بیٹھے رہتے اور سارا سارا دن اسی کام میں مصروف رہتے۔ علامہ محمود شیرانی نہ صرف ایک اعلیٰ استاد ہی تھے۔ بلکہ ایک بلند پایہ شاعر، ادیب، محقق، نقاد، مؤرخ اور ماہر آثارِ عتیقہ عروضی تھے۔ ویسے تو آپ کے بہت سے کارنامے آپ کی شہرت کو چار چاند لگانے والے ہیں۔ مگر ایک کتاب کا آج تک کوئی جواب نہیں مل سکا۔ وہ شبلی کی شعر العجم پر تنقید ہے۔ وہ اپنی کتاب "تنقید شعر العجم" کی بنائر پر شہرت غیر منتہی حاصل کر گئے ہیں۔ اس کتاب کے بعد انہوں نے "آبِ حیات" پر بھی تنقید شروع کی تھی۔ لیکن قضا نے ایسا کرنے کی مہلت نہ بخشی آپ ایک حیرت انگیز حقیقت کو عوام کے سامنے لاتے ہیں۔ وہ یہ کہ گذشتہ ادوار میں لوگ کتاب "خالق باری" کو امیر خسرو کی تصنیف قرار دیتے تھے۔ مگر حافظ صاحب کی تحقیق نے ثابت کیا ہے کہ یہ کتاب کسی اور شخص خسرو شاہ کی لکھی ہوئی ہے۔ جو امیر خسرو کے بہت بعد ہوا ہے۔

اس کے علاوہ آپ کی کتاب "پنجاب میں اُردو" ایک لازوال علمی شاہپارہ ہے۔ آپ نے ثابت کر دیا ہے کہ اُردو صرف شاہجہان کے زمانے سے شروع نہیں ہوئی۔ بلکہ اُردو زبان کے ڈانڈے ہمیں اس وقت سے ملتے نظر آتے ہیں۔ جب مسلمانوں نے سرزمینِ ہند پر قدم رکھا۔ اس تحقیق نے مسلمانوں کو ہندوستان میں سربرآوردہ بنا دیا ہے۔ کیونکہ برج بھاشا اور ہندی کا وہ اثر جو گذشتہ اُردو میں محققانِ ادب اُردو کے اذہان پر چھایا ہوا تھا۔ وہ اُتر گیا۔ اور مسلمانوں کو پتہ چل گیا۔ کہ اردو زبان غیر قوم کی مرہونِ منت نہیں بلکہ یہ مسلمانوں کی اپنی ہی زبان ہے۔

سوال:۔ حافظ محمود شیرانی کے لسانی نظریے کی روشنی میں اردو پنجابی کی مماثلت پر اظہارِ خیال فرما دیں۔ انہوں نے پنجاب کو اردو کا پہلا مولد و مسکن قرار دیا ہے۔ بحث کیجئے۔

جواب:۔ حافظ محمود شیرانی نے اردو کو پنجاب کا پہلا مولد و مسکن قرار دیا ہے۔ جس کے ثبوت میں انہوں نے وہ پنجابی الفاظ واضح طور پر مثال کے طور پر پیش کیے ہیں۔ جو اردو میں یا تو بعینہٖ یا تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ

انہی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ جو پنجابی میں اس کے ہیں۔ سب سے بڑا ثبوت پنجابی اور اردو کے ایک ہونے کا یہ ہے۔ کہ اردو اور پنجابی کی صرف و نحو کا اسلوب بڑی حد تک ایک ہی ہے۔ جہاں کہیں اگر کوئی فرق ہے۔ تو وہ بسا اوقات اصلاح زبان کے علمبرداروں نے بعد میں پیدا کیا ہے۔ مثلاً مصدر کا قاعدہ دونوں زبانوں کا ایک ہی ہے۔ یعنی امر کے آخر میں علامت "نا" کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ قدیم زمانے میں اردو "نا" کا رسم الخط بالکل پنجابی کے "ناں" کے مطابق تھا۔ بعد میں اردو زبان میں اس کا "ں" غنہ ترک کر دیا گیا۔ ابتداء میں اردو میں "سے" کو سیتی۔ سیں۔ کوں اور سیتیں لکھتے تھے۔ بعد میں "ں" غنہ ترک کر دیا گیا۔

پنجابی اور اردو دونوں میں تذکیر و تانیث کے قواعد ایک جیسے ہی ہیں۔ یعنی جو اسم الف پر ختم ہو اس کو مذکر کہتے ہیں۔ اور جو "ی" پر ختم ہو۔ تو مونث۔ جیسے بکرا، بکری۔ گھوڑا، گھوڑی۔ کالا، کالی۔ چھوٹا، چھوٹی۔ لوٹا، لوٹی وغیرہ۔

جب مذکر حرف صحیح پر ختم ہو تو تانیث کے لیے دونوں زبانوں میں نی یا انی کا اضافہ کر دیتے ہیں۔ جیسے مغل سے مغلانی۔ لہار سے لہاری۔ اونٹ سے اونٹنی۔ نٹ سے نٹنی۔ فقیر سے فقیرنی۔ ڈوم سے ڈومنی۔ سید سے سیدانی وغیرہ۔ اگر مذکر حرف علت ی پر ختم ہو تو ی نون سے بدل جاتی ہے۔ جیسے میراثی سے میراثن۔ تیلی سے تیلن۔ موچی سے موچن۔ قصائی سے قصائن۔ جوگی سے جوگن۔ درزی سے درزن وغیرہ۔

اردو اور پنجابی میں جو "نی" علامت تانیث ہے۔ وہ پنجابی میں عام علامت تانیث ہے۔ جیسے نی کڑیئے (اے لڑکی) نی شیر محمد دی ماں۔ (اے شیر محمد کی ماں)

دونوں زبانوں میں اسمائے صفات تذکیر و تانیث۔ جمع و واحد میں اپنے موصوف کے مطابق ہوتے ہیں۔ مثلاً اردو میں اونچا گھوڑا۔ میرا لڑکا۔ بڑے لڑکے۔ دوڑتے گھوڑے اور چھوٹی لڑکیاں۔ اور پنجابی میں اُونچا گھوڑا۔ میرا منڈا۔ بڑے منڈے۔ دوڑتے گھوڑے اور نکیاں کڑیاں کہیں گے۔ فرق صرف چھوٹی لڑکیاں اور نکیاں کڑیاں میں پیدا ہوا۔ یعنی اردو میں صفت واحد آئی اور موصوف جمع۔ لیکن پنجابی میں موصوف جمع ہو تو صفت بھی جمع آتی ہے۔ ابتداء میں اُردو میں بھی یہی قاعدہ رائج تھا۔ لیکن بعد کے اصلاح کرنے والے جمع موصوف کے ساتھ بھی صفت واحد لانے لگے۔ ورنہ اردو کے قدیم شعراء یوں کہتے تھے ؎

دوانہ ہو گیا سوؔدا تو آخر ریختہ پڑھ پڑھ   نہ میں کہتا تھا اے ظالم کہ یہ باتیں نہیں بھلیاں

باتیں جمع ہے تو پنجابی قاعدے کے مطابق بھلیاں بھی جمع آیا۔ یعنی بھلیاں باتیں۔ اب کہتے ہیں بھلی باتیں ؎

عہدِ طفلی میں بھی تھا میں بسکہ سودائی مزاج   بیڑیاں منت کی بھی پہنی تو میں نے بھاریاں

اب اُردو میں بھاریاں بیڑیاں کے بجائے بھاری بیڑیاں کہتے ہیں ایسے اشعار کی بہت سی مثالیں آبِ حیات میں پانچویں دور تک ملتی ہیں۔

خبر تذکیر و تانیث واحد جمع میں اپنے مبتدا کے موافق آتی ہے۔ مثلاً اُردو میں کہتے ہیں۔ یہ بات بھلی نہیں۔ یہ باتیں بھلی نہیں۔ پنجابی میں کہتے ہیں۔ ایہ گل چنگی نہیں۔ ایہ گلاں چنگیاں نہیں۔ اُردو کے دوسرے جملے میں خبر اپنے مبتدا کے مطابق نہیں۔ باتیں جمع ہے اور بھلی واحد۔ یہ بھی بعد کی اصلاح ہے۔ ورنہ ابتدا میں اردو میں بھی خبر پنجابی کی طرح مبتدا کے مطابق آتی تھی۔ یعنی کہتے تھے۔ یہ باتیں بھلیاں ہیں۔

فعل پنجابی اور اردو دونوں میں تذکیر و تانیث اور واحد جمع میں اپنے فاعل کے مطابق آتا ہے۔ مثلاً گھوڑا آیا۔ گھوڑے آئے۔ عورت آئی، عورتیں آئیں۔ اور پنجابی میں کہیں گے۔ گھوڑا آیا۔ گھوڑے آئے۔ بڈھی آئی بڈھیاں آئیاں۔ پرانی اردو میں بڈھیاں آئیاں کی طرح عورتاں آئیاں بولتے تھے۔ سودا کہتے ہیں ؎

گتھی نکلیں ہیں لختِ دل سے تارِ اشک کی لڑیاں

یہ انکھیاں کیوں مرے جی کے گلے کا ہار ہو پڑیاں

اب یہی "ہو پڑیاں" "ہو پڑیں" بن گیا ہے۔

اردو میں حرفِ اضافت کا۔ کے۔ کی اور پنجابی میں دا۔ دے۔ دی ہیں۔ دونوں میں اضافت فاعل کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے مطابق آتی ہے۔ مثلاً اردو میں کہیں گے۔ اس میں کوٹھڑیاں رنگ برنگی ہیں۔ بعض چاندی کی۔ بعض سونے کی اور بعض پتھر کی۔ پنجابی میں کہیں گے۔ اودے وچ کوٹھڑیاں رنگ برنگیاں این۔ بعضیاں چاندی دیاں۔ بعضیاں سونے دیاں اور بعضیاں پتھر دیاں۔ پنجابی میں جمع کی صورت میں بعض بعضیا بن گیا۔ اور "کی" "دیاں" ہو گیا۔ اس کی وجہ وہی بعد کی اصلاح ہے۔ ورنہ قدیم اردو میں یہی فقرہ یوں لکھتے۔ اس میں کوٹھڑیاں رنگ برنگی ہیں۔ بعض چاندی کیاں۔ بعض سونے کیاں اور بعض پتھر کیاں۔

ماضی مطلق دونوں زبانوں میں ایک ہے۔ مثلاً اردو میں کہیں گے وہ آیا۔ وہ آئے۔ تو آیا۔ تم آئے۔ میں آیا۔ ہم آئے۔ اور پنجابی میں کہیں گے۔ اوہ آیا۔ اوہ آئے۔ تو آیا۔ تسی آئے۔ میں آیا۔ ہم آئے۔ لیکن تانیث کی صورت میں پنجابی میں جمع کا صیغہ تسی آئیاں۔ اُسی آئیاں بن جائے گا۔ ابتدا میں اردو میں بھی یونہی بولتے تھے۔ یعنی تم آئیاں۔ ہم آئیاں۔ بعد کی اصلاح نے اسے تم آئیں اور ہم آئیں بنا دیا۔ اسی طرح ماضی قریب۔ ماضی بعید اور ماضی شکیہ کی بھی دونوں زبانوں کی ایک ہی حالت ہے۔ صرف جمع مونث میں اصلاح کرنے والوں نے فرق پیدا کر دیا۔ جس کا ذکر ماضی مطلق میں کیا گیا ہے۔

مضارع دونوں زبانوں میں ایک ہے۔ اُردو میں وہ آئے۔ پنجابی میں وہ آوے۔ اردو میں وہ آئیں۔ پنجابی میں وہ آویں۔ پنجابی کے فعل میں ایک واو موجود ہے۔ جو اردو میں بھی ذوقؔ و غالبؔ کے عہد تک موجود تھا۔ بعد کی اصلاح نے واو کو اڑا دیا۔ ورنہ اس دور تک اُردو میں بھی وہ آوے۔ وہ آویں۔ تو آوے ہی بولتے تھے۔ جو پنجابی کے بالکل مطابق ہے۔

فعل حال میں معمولی تصرف ہے۔ یعنی پنجابی کی "دال" اُردو میں "تے" سے بدل گئی ہے۔ مثلاً پنجابی میں اوہ کردا اے۔ اوہ کردے نے۔ کہتے ہیں۔ اور اُردو میں وہ کرتا ہے۔ وہ کرتے ہیں۔ کہا جاتا ہے۔

مستقبل کا اصول دونوں زبانوں میں یکساں ہے۔ یعنی واحد اور جمع میں گا اور گے کے اضافے سے بنتا ہے۔ مثلاً اُردو میں وہ آئے گا۔ وہ آئیں گے۔ تو آئے گا۔ تم آؤ گے۔ میں آؤں گا۔ ہم آئیں گے۔ اور پنجابی میں اوہ آوے گا۔ اوہ آون گے۔ توں آویں گا۔ تسی آؤ گے۔ میں آؤں گا۔ اسی آواں گے۔ قدیم اُردو میں واؤ سمیت آوے گا اور آویں گے ہی بولتے تھے۔ بعد کے فصحا نے مضارع اور مستقبل دونوں میں واؤ کا استعمال متروک کر دیا۔ اسی طرح فعل مستقبل میں جمع مونث کے صیغوں میں "گی" گیاں بن جاتا ہے۔ جیسے اوہ آون گیاں۔ تسی آؤ گیاں۔ اسی آواں گیاں۔ قدیم اردو میں یہ صیغے پنجابی ہی کے مطابق تھے۔ بعد کے فصحا نے تبدیلی کر دی۔

امر کا قاعدہ اُردو اور پنجابی دونوں میں یکساں ہے مثلاً

اُردو میں آ۔ جا۔ کھا۔ دے۔ پی۔ نکل۔ دوڑ۔ وغیرہ۔

پنجابی میں آ۔ جا۔ کھا۔ دے۔ پی۔ نکل۔ دوڑ۔ وغیرہ۔

جمع مخاطب میں تعظیماً دونوں زبانوں میں واؤ کا اضافہ کر دیتے ہیں جیسے

آؤ۔ جاؤ۔ کھاؤ۔ دو۔ پیو۔ نکلو۔ دوڑو۔

پنجابی کا لفظ ہیگا۔ اردو میں اب متروک ہے۔ مگر میرؔ کے وقت تک اردو میں بولا جاتا تھا۔ میرؔ کہتا ہے ؎

ابر اٹھا تھا کعبہ سے اور جھوم پڑا میخانے پر　　بادہ کشوں کا جھرمٹ ہیگا شیشے اور پیمانے پر

لازم و متعدی کا دونوں زبانوں میں ایک ہی اصول ہے۔ مثلاً اردو میں سیکھنا۔ سکھانا۔ سکھلانا۔ اٹھنا۔ اٹھانا۔ اٹھوانا۔ جگنا۔ جگانا۔ جگوانا اور پنجابی میں سکھنا۔ سکھاؤنا۔ سکھلاؤنا۔ اٹھنا۔ اٹھاؤنا۔ اٹھواؤنا۔ جگنا۔ جگاؤنا۔ جگواؤنا وغیرہ۔

دونوں میں فعل معروف و مجہول کا قاعدہ ایک ہی ہے۔ مثلاً اردو میں کہتے ہیں۔ لڑکی ماری گئی۔

لڑکا جگایا گیا۔ پنجابی میں کہتے ہیں۔ کُڑی ماری گئی۔ مُنڈا جگایا گیا۔

دونوں میں ندائیہ بھی ایک ہی ہے۔ جیسے اردو میں اسے یا او لڑکے۔ پنجابی میں اُسے یا او مُنڈے۔

اردو اور پنجابی دونوں نفی کے کلمات نہ۔ نا۔ نہیں۔ ناں۔ ناہیں اور ناہی ہیں۔ لیکن "ناں" "ناہی" اور "ناہیں" بعد کے فصحا نے اُردو میں متروک کر دئیے۔

اس بیان سے یہ ثابت ہو گیا کہ ابتدا میں اُردو کے قواعد پنجابی کے بالکل مطابق تھے۔ دونوں زبانوں نے باہم مل کر تربیت پائی۔ مگر آگے چل کر دہلی اور لکھنؤ کے فصحا نے جو اصلاحیں کیں۔ اُن سے بعض قواعد میں فرق پیدا ہو گیا۔ انہوں نے جمع کے پرانے قاعدے کو بالکل ترک کر دیا۔ بعض الفاظ سے حروفِ علت اور نونِ غنہ کو نکال دیا۔ لیکن دکنی اُردو عرصہ دراز تک پنجابی کے قریب ہی رہی۔

پنجابی میں یہ قاعدہ ہے کہ غیر زبان کے آخر میں ی لگا کر اسے پنجابی بنا لیتے ہیں۔ مثلاً نظر کو نظری بنا لیا۔ اور کہا "مینوں نظری نہ آیا" (مجھے نظر نہ آیا) ی کے اضافے کا قاعدہ اردو میں رائج تھا۔ اساتذہ کے اشعار میں ایسے الفاظ پائے جاتے ہیں۔ جن کے کسی لفظ میں ی زائد ہے۔ اور نئے دور کے فصحا نے انہیں بے سوچے سمجھے غلط قرار دے دیا۔ مثلاً آتش کہتے ہیں ؎

بہارِ گلستاں کی ہے آمد آمد   خوشی پھرتے ہیں باغباں کیسے کیسے

فصحا کہتے ہیں کہ یہاں خوشی کے بجائے خوش ہونا چاہیئے۔

پنجابی کے بعض محاورات اُردو میں مستعمل ہیں۔ مگر اردو میں ان کے جزو ثانی کو تابع مہمل کہا جاتا ہے۔ لیکن پنجابی میں جزو ثانی بھی بامعنی ہے۔ اور جزوِ اول ہی کے معنی دیتا ہے۔ مثلاً مانگا۔ تانگا۔ چُپ چپاتا۔ دن دہاڑے۔ باسن بھانڈا یا برتن بھانڈا۔ گورا چِٹّا۔ بھلا چنگا۔ موٹا۔ جھوٹا۔ مُنڈا مشٹنڈا۔ ملنا جُلنا۔

پنجابی میں "نخیال" بروزن خال آتا ہے۔ ی ظاہر نہیں ہوتی۔ چنانچہ اُردو میں بھی میر نے خیال کی ی کو گرایا ہے ؎

عشق برے ہی خیال پڑا ہے چین گیا آرام گیا
دل کا جانا ٹھیر گیا ہے صبح گیا یا شام گیا !!!

اس بیان سے پایا جاتا ہے کہ اُردو کا سرچشمہ دراصل پنجابی زبان سے پھوٹا تھا۔ یہ خیال غلط ہے کہ اُردو برج بھاشا اور فارسی کے ملاپ سے بنی۔ ذیل میں بھاشا اور پنجابی کے مترادف الفاظ

پیش کیے جاتے ہیں۔ ان میں سے اُردو نے پنجابی انداز کو زیادہ پسند کیا۔ مثلاً

اُردو نے پسند کیا	پنجابی لفظ	بھاشا لفظ
کبوت	کبوتر	کاپوت
کھیل	کھیڈ	کھیال
ہنسی	ہاسا	ہانسی
چکھنا	چکھنا	چاکھنا
مکھی	مکھی	ماکھی
بجنا	بجنا	باجنا
مٹی	مٹی	ماٹی
کچا	کچا	کاچا
بھنگ	بھنگ	بھانگ
چھوڑو	چھڈو	چھاڈو
آگ	اگ	آگ
گھنٹی	گھنٹی	گھانٹی
ہڈی	ہڈی	ہاڈی
آگے	اگے	آگے
کھانڈ	کھنڈ	کھانڈ
بھانڈ	بھنڈ	بھاڈ
چاول	چول	چاول
چکی	چکی	چاکی
پسلی	پسلی	پانسلی
جاٹ	جٹ	جاٹ
مکئی	مکی	موکی
جھاگ	جھگ	جھاگ
کنگھی	کنگھی	کانگھی

اُردو نے پسند کیا	پنجابی کا لفظ	بھاشا کا لفظ
اُون	اُن	اُون
بڈھا۔ بوڑھا	بڈھا	بوڑھا
کام	کم	کام

اردو کے اسم اشارہ ایہ۔ اوہ اور اسے میں سنے۔ ایہ اور اوہ دکنی اُردو میں موجود ہیں۔ دکنی اردو اور قدیم اُردو میں پنجابی الفاظ آکھنا۔ سڑنا (جلنا کے معنی میں) لوڑ (ضرورت) اپڑنا (پہنچنا) پچھاننا (پہچاننا) سُٹنا (پھینکنا) لبھنا (تلاش کرنا) لانا (جوڑنا) پانا (ڈالنا) لڑنا (سانپ کا ڈسنا) نسنا (بھاگنا) ول (طرف) نال (ساتھ) چکڑ (کیچڑ) گھیو (گھی) چوہڑا (خاکروب) کھیر (دودھ) وغیرہ پائے جاتے ہیں۔ جو اس بات کا بیّن ثبوت ہیں کہ اردو کی اصل پنجابی زبان ہے۔ جو پنجاب سے دہلی میں گئی۔ اور دہلی سے دکن اور غیر منقسم ہندوستان کے دوسرے صوبوں میں پہنچی۔

قدیم اُردو پر پنجاب کا اثر

قدیم اردو پر پنجابی زبان اور پنجابی لہجہ کا بہت اثر تھا۔ ابتدا میں پنجابی صرف کے قواعد ہی پر اردو میں عملدرآمد ہوا۔ جب مسلمانوں کا دارالخلافہ لاہور سے دہلی میں منتقل ہوا۔ تو لاہور کی زبان بھی دہلی میں منتقل ہوئی۔ یہ زبان پنجابی زبان کے زیادہ قریب تھی۔ دہلی اور دہلی کے گردونواح میں برج بھاشا رائج تھی۔ اس لیے دہلی میں آکر نئی زبان کو برج بھاشا سے سابقہ پڑا۔ اور ہمسائیگی کے میل جول سے اُردو پر برج بھاشا کا رنگ بھی چڑھنا شروع ہو گیا تاہم یہ ثبوت ملتا ہے کہ دہلی میں آکر بھی بہت عرصے تک اردو پر پنجابی لہجہ غالب تھا۔ برج اور پنجابی کا اصولی فرق پچھلے باب میں ظاہر ہو چکا ہے کہ برج کے الفاظ کا الف جبکہ وہ ثانی ہو۔ پنجابی میں گرا دیا جاتا ہے۔ جیسے کھاٹ سے کھٹ۔ پاگ سے پگ۔ بھانڈ سے بھنڈ۔ کھانڈ سے کھنڈ۔ ماٹی سے مٹی وغیرہ۔ چنانچہ یہ لہجہ اُردو پر دہلی میں بھی غالب رہا۔ لغت کی کتابوں سے اس کا ثبوت ملتا ہے۔ مثلاً مولانا ابراہیم فاروقی شرف نامے میں نویں صدی ہجری میں کھٹ کے معنی لکھتے ہیں:۔

"کت بالفتح۔ میان بافتہ۔ ہند کھٹ نامند"

مولانا فخر الدین مبارک علاء الدین خلجی کے عہد میں اپنی فرہنگ میں کھٹ کے معنی یوں لکھتے ہیں:۔

"کت۔ تخت ہندواں باشد میان بافتہ" (ہندوؤں کا تخت جو بیچ سے بُنا ہوا ہوتا ہے) تاریخ سیر الاولیاء میں جو خاندان تغلق کے عہد میں لکھی گئی۔ کھٹ کا لفظ بار بار استعمال ہوا ہے۔

امیر خسرو نے فارسی میں پاگ کے بجائے پگ (پنجابی ہی) استعمال کیا ہے۔ فرماتے ہیں ؎

اے دہلی وائے بتانِ سادہ پگ بستہ و چیرہ کج نہادہ

ظاہر ہے کہ دہلی میں اُس زمانے میں پگ اور چیر (مانگ) بولے جاتے ہوں گے۔ اور یہ دونوں لفظ پنجابی ہیں۔

کھانڈ اگرچہ برج بھاشا کا لفظ ہے اور آج کل اُردو میں کھانڈ ہی بولا جاتا ہے۔ لیکن اس زمانے کے مسلمان اُردو میں کھانڈ کو کھنڈ اور آم کو تب ہی بولتے تھے۔ اور فارسی والے آم کو انبہ کہتے تھے اور کھنڈ کو تند بولتے تھے۔ اور یہ دونوں لفظ پنجابی لہجے کے قریب ہیں۔

اردو میں نقال کو بھانڈ کہتے ہیں۔ جو برج بھاشا کا لفظ ہے۔ لیکن ہمارے بزرگ یہ لفظ پنجابی لہجے کے مطابق استعمال کرتے تھے یعنی بھنڈ۔ اِسی سے لفظ بھنڈائی یعنی بھانڈپن بنایا گیا۔ چنانچہ ضیاء برنی نے بھی فارسی میں بھنڈائی کا لفظ استعمال کیا ہے۔ ضیاء برنی تاریخ فیروز شاہی میں "دستار یا عمامہ در گردن انداختہ" کے بجائے "پگ در گردن انداختہ" لکھا ہے۔ اسی تاریخ میں ایک موقع پر جامن کو "جموں" لکھا ہے۔ جو پنجابی لفظ ہے۔ ہم دلوچہ کو جونک اور پنجابی جوک کہتے ہیں۔ شرف نامہ میں ابراہیم فاروقی نے بھی دلوچہ کے معنی پنجابی لہجہ کے مطابق جوک ہی لکھے ہیں۔ یعنی "دلوچہ:۔ ہندش جوک گویند"

آج کل ہم اردو میں جونک بولتے ہیں۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ دہلی میں آگرا اردو پر ہمسایہ زبان برج بھاشا کا رنگ چڑھنے لگا تھا۔

کلابہ کو برج میں آنٹی یا انٹی۔ اور پنجابی میں اٹی کہتے ہیں۔ شرف نامے میں یہی لہجہ اختیار کیا گیا ہے۔ یعنی

کلابہ وکلاوہ ہ:۔ ہند "اتی" نامند، (یعنی سُوت کی اٹی)

گاڑی کو پنجابی گڈّی کہتے ہیں۔ شرف نامے میں لکھا ہے۔

"گردوں۔ چرخ۔ ہند گڈّی خوانند"

گڑیا کو پنجابی میں گڈی کہتے ہیں۔ شرف نامہ میں لعبت کے یہی معنی لکھے ہیں۔ یعنی "لعبت، بعبتِ دخترگان واں صورت کہ از جامہ سازند۔ ہند گڈّی گویند"

شرف نامہ میں چقندر کے معنی شلغم اور ہندی مترادف گانگو لکھا ہے۔ پنجاب میں شلغم کو گونگلو کہتے ہیں۔ اسی طرح اور کئی الفاظ ہیں۔ جو مغلوں کے عہد تک بلکہ شاہانِ اودھ کے زمانے تک ان کا استعمال پنجابی لہجے کے مطابق تھا۔ بعض الفاظ پر ہمسائیگی کی وجہ سے برج کا لہجہ غالب آگیا۔ زبان کی اصلاح کرنے والوں نے پنجابی اور برج کے لہجے اور پنجابی کے الفاظ کو متروک کر کے ان کے

فارسی مترادف رائج کر دئے۔ چونکہ اردو کے آغاز کا کوئی تاریخی ثبوت موجود نہ تھا۔ اس لیے دہلی و لکھنؤ میں اردو کو فارسی اور برج کی بیٹی سمجھ لیا گیا۔ حالانکہ اردو کی ماں پنجابی زبان تھی اور برج پڑوسن تھی۔ لیکن آگے چل کر پڑوسن ماں بن بیٹھی۔

سوال:۔ حافظ محمود شیرانی کے مطابق پنجابی اور اردو کا تعلق اور اس کا دہلی کی زبان پر جو اثر مرتب ہوا۔ اس پر بحث کیجئے۔

جواب:۔ اُردو اور پنجابی دراصل بنیادی طور پر ایک دوسرے کے ساتھ بہت زیادہ مربوط ہیں۔ پنجابی زبان کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ بہت سے پنجابی الفاظ بہت تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ اُردو زبان میں آج بھی مروّج ہیں اور ہم لوگ ان الفاظ کو ہندی زبان کے الفاظ سمجھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔

پنجابی اور اُردو کے ایک ہونے کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ اُردو اور پنجابی کے صرف و نحو کا اسلوب بہت بڑی حد تک ایک ہی ہے۔ جہاں کہیں اگر کوئی فرق ہے بھی تو وہ بسا اوقات اصلاح زبان کے علمبرداروں نے بعد میں پیدا کیا ہے۔ تاہم اس بحث پر کسی قدر تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی جاتی ہے۔

۱۔ مصدر کا قاعدہ دونوں زبانوں میں ایک ہے۔ یعنی علامت "نا" امر کے آخر میں اضافہ کر دی جاتی ہے۔ قدیم زمانہ میں اس کا رسم الخط دونوں زبانوں میں "ناں" تھا۔ بارھویں صدی کے اختتام کے قریب ایسے نون غنہ کو ترک کر دیا جاتا ہے اور دیگر الفاظ سے بھی خارج کر دیا جاتا ہے مثلاً

سیَں ۔ کوں ۔ سیتی وغیرہ جو بعد میں "سے"، "کو" اور سیتی بن جاتے ہیں۔

۲۔ تذکیر و تانیث کے قواعد دونوں زبانوں میں ایک ہی ہیں۔ یعنی:۔

(۱) اکثر ایسے الفاظ جو "الف" پر ختم ہوتے ہیں۔ تانیث کی حالت میں (ی) پر ختم ہوتے ہیں مثلاً۔

بکرا سے بکری

گھوڑا سے گھوڑی

چنگا سے چنگی

کالا سے کالی

بُوٹا سے بُوٹی

(ii) جب اسم مذکر حروفِ علت کے سوا حرف صحیح پر ختم ہو تو دونوں زبانوں میں تانیث کے لیے "نی" یا "انی" کا اضافہ کر دیتے ہیں مثلاً:-

مذکر	مؤنث پنجابی	مؤنث اُردو
مُغل	مغلانی	مُغلانی
اونٹ	اونٹنی	اونٹنی
نٹ	نٹنی	نٹنی
فقیر	فقیرنی	فقیرنی
زمیندار	زمیندارنی	زمیندارنی

(iii) اگر مذکر "ی" پر ختم ہو۔ تو مؤنث میں "ی"، "نون" سے بدل جاتی ہے۔

مذکر	مؤنث پنجابی	مؤنث اُردو
تیلی	تیلن	تیلن
موچی	موچن	موچن
میراثی	میراثن	میراثن
جوگی	جوگن	جوگن
درزی	درزن	درزن
دھوبی	دھوبن	دھوبن
قاضی	قضیانی	قضیانی

۳۔ اعلام و اسماء اور اسمائے صفات دونوں زبانوں میں الف پر ختم ہوتے ہیں۔

جب کہ برج بھاشا میں واؤ مجہول پر ختم ہوتے ہیں جیسے:-

پنجابی	اُردو
مُنڈا	لڑکا
گھوڑا	گھوڑا
چنگا	اچھا
کھبا	اُلٹا
اُچا	اُونچا

دونوں زبانوں میں اسمائے صفات، تذکیر و تانیث۔ جمع و واحد میں اپنے موصوف کے مطابق ہوتے ہیں۔ مثلاً:۔

پنجابی	اُردو
اُچا گھوڑا	اُونچا گھوڑا
میرا منڈا	میرا لڑکا
وڈے منڈے	بڑے لڑکے
دوڑدے گھوڑے	دوڑتے گھوڑے
نکیاں کڑیاں	چھوٹی لڑکیاں

یعنی اُردو میں صفت واحد آئی اور موصوف جمع۔ لیکن پنجابی میں موصوف جمع ہو تو صفت بھی جمع آجاتی ہے۔ ابتداء میں اُردو میں بھی یہی قاعدہ رائج تھا۔ لیکن بعد کے اصلاح کرنے والے جمع موصوف کے ساتھ بھی صفت واحد لگانے لگے۔ اُردو کے قدیم اہل زبان اور شعراء نے جمع موصوف کے ساتھ جمع صفت استعمال کی ہیں۔ مثلاً سودا کا ایک شعر ہے ؎

دیوانہ ہوگیا سودا تو آخر ریختہ پڑھ پڑھ
نہ میں کہتا تھا اے ظالم کہ یہ باتیں نہیں بھلیاں

کسی شاعر کا ایک اور شعر اسی قسم کا ہے ؎

عہد طفلی میں بھی تھا میں بسکہ سودائی مزاج
بیڑیاں منت کی بھی پہنی تو میں نے بھاریاں

اب اُردو میں ”بھاریاں“ کی بجائے ”بھاری“ استعمال ہوتا ہے۔ ایسے اشعار کی مثالیں ہمیں ”آب حیات“ میں پانچویں دور تک ملتی ہیں۔

۴۔ خبر تذکیر و تانیث، واحد و جمع میں اپنے مبدا کے موافق آتی ہے۔

پنجابی	اُردو
ایہ گل چنگی نئیں	یہ بات بھلی نہیں
ایہ گلاں چنگیاں نئیں	یہ باتیں بھلی نہیں

اُردو کے دوسرے جملہ میں دیکھا جاتا ہے کہ خبر اپنے مبتداء کے مطابق نہیں۔ باتیں جمع ہے اور بھلی واحد۔ جب کہ پنجابی میں مبتداء اور خبر دونوں جمع میں ہیں۔

۵۔ فعل تذکیر و تانیث واحد جمع میں اپنے فاعل کے مطابق ہے۔

پنجابی	اُردو
گھوڑا آیا	گھوڑا آیا
گھوڑے آئے	گھوڑے آئے
بڈھی آئی	عورت آئی
بڈھیاں آئیاں	عورتیں آئیں

چوتھے جملہ میں بڈھیاں غیر منصرف ہے جو بالکل درست ہے۔ اُردو کے جملہ میں عورتاں سے منصرف کر کے عورتیں بنالیا گیا۔ پُرانی اُردو میں یہی جملہ یوں لکھتے "عورتاں آئیاں"۔ سودا کا ایک اور شعر اس امر کی تصدیق میں ملاحظہ ہو۔

گھستی نکلیں ہیں لختِ دل سے تار اشک کی لڑیاں
یہ انکھیاں کیوں مرے جیکے گلیکی ہار ہو پڑیاں!

۶۔ اضافت اپنے فاعل کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے مطابق ہوتی ہے۔ مثلاً

اُردو:۔ اس میں کوٹھڑیاں رنگ برنگی ہیں۔ بعض چاندی کی۔ بعض یاقوت کی۔ بعض زمرد کی اور بعض سفید جواہرات کی۔

پنجابی:۔ اوہ دے وچ کوٹھڑیاں رنگ برنگیاں نیں۔ بعضیاں چاندی دیاں۔ بعضیاں یاقوت دیاں۔ بعض زمرد دیاں تے بعضیاں چٹیاں جواہرات دیاں۔

۷۔ ماضی مطلق دونوں زبانوں میں ایک ہی ہیں مثلاً:۔

پنجابی	اُردو
اوہ آیا	وہ آیا
اوہ آئے	وہ آئے
توں آیا	تم آیا
تسی آئے	تم آئے
میں آیا	میں آیا
اسی آئے	ہم آئے

لیکن تانیث کی صورت میں پنجابی میں جمع کا صیغہ "تم آئیں" کی جگہ "تسی آئیاں" لکھتے ہیں۔ اسی

طرح "ہم آئیں" کی جگہ "اسی آئیاں" تحریر کرتے ہیں۔

ایک جگہ محمد امین دکنی لکھتا ہے ؎

مصر میں خوب صورت بیبیاں تھیاں   انوں سنیاں زلیخا کی سو باتاں

۸۔ اسی طرح ماضی قریب۔ ماضی بعید اور ماضی شکیہ کی بھی دونوں زبانوں کی ایک ہی حالت ہے۔ صرف جمع مؤنث میں اصلاح کرنے والے لوگوں نے فرق پیدا کر دیا۔ جس کا ذکر ماضی مطلق میں کیا گیا ہے۔

۹۔ ماضی ناتمام اور ماضی احتمالی دونوں زبانوں میں بالکل ایک ہے مثلاً:۔

	اُردو	پنجابی
ماضی ناتمام:۔	وہ مارتا تھا	اوہ ماردا سی
	تو کھاتی تھی	توں کھاندی سی
	ہم مارتے تھے	اسی ماردے ساں
ماضی احتمالی:۔	وہ کھاتا ہو	اوہ کھاندا ہووے
	تو کھاتی ہو	توں کھاندا ہوویں
	ہم مارتے ہیں	اسی ماردے ہوئیے

۱۰۔ فعل مضارع دونوں زبانوں میں بالکل ایک طرح کے ہیں۔

اُردو	پنجابی
وہ آئے	اوہ آوے
وہ آئیں	اوہ آویں

پنجابی فعل میں ایک واؤ موجود ہے جو اُردو زبان میں بھی ذوقؔ اور غالبؔ کے عہد تک موجود تھا۔ بعد کی اصلاح نے واؤ کو اُڑا دیا۔ ورنہ اس دور تک اُردو میں بھی وہ آوے۔ وہ آویں۔ تو آوے ہی بولتے تھے جو پنجابی کے بالکل مطابق ہے۔

۱۱۔ فعل حال میں معمولی تصرف ہے یعنی پنجابی کی "دال"، اُردو میں "تے" سے بدل گئی ہے۔ مثلاً پنجابی میں کہتے ہیں کہ "اوہ کردا اے"، اُردو میں کہیں گے "وہ کرتا ہے"۔

۱۲۔ مستقبل کا اصول دونوں زبانوں میں ایک ہی ہے یعنی واحد و جمع میں "گا"، اور "گے" کے اضافہ سے بنتا ہے مثلاً

پنجابی	اُردو
اوہ آوے گا	وہ آئے گا
اوہ آون گے	وہ آئیں گے
توں آویں گا وغیرہ وغیرہ	تو آئے گا

۱۳- فعل امر کا قاعدہ اُردو اور پنجابی میں بالکل یکساں ہے۔

پنجابی	اُردو
دیکھ	دیکھ
کھا	کھا
پی	پی
نکل جا وغیرہ وغیرہ	نکل جا

جمع مخاطب میں تعظیماً دونوں زبانوں میں ایک ہی واؤ کا اضافہ کیا جاتا ہے مثلاً

پنجابی	اُردو
جاؤ	جاؤ
کھاؤ	کھاؤ
پیؤ وغیرہ وغیرہ	پیؤ

اُردو میں امر کے بعد "یے" بڑھا کر مضارع اور امر کا مفہوم ادا کرتے ہیں۔ یہ دستور پنجابی زبان میں باندازِ احسن موجود ہے جیسے میر کا ایک شعر ؎

دادو فریاد جا بجا کریئے !! شاید اس کے بھی دل میں جا کریئے

اس کے مقابلہ میں وارث شاہ کا پنجابی کلام ملاحظہ ہو ؎

جدوں عشق دے کم نوں ہتھ لائیے پہلا رب دا نام وہائیے جی

پھر نبی رسُول پیغمبراں نوں دم دم درود پہنچائیے جی !!!!

۱۴- پنجابی میں "ہیگا" حال کے معنی دیتا ہے۔ اُردو میں اگرچہ اب تحریر میں متروک ہے۔ لیکن عوام بولتے ہیں۔ پُرانے اُردو کلام میں موجود ہے۔ جیسے میر تقی میر نے اپنے ایک شعر میں اسے استعمال کیا ہے ؎

ابر اُٹھا تھا کعبہ سے اور جھوم پڑا ہے خانہ پر بادہ کشوں کا جھرمٹ ہیگا شیشہ اور پیمانہ پر

۱۵۔ لازم و متعدی دونوں زبانوں کا ایک ہی اصول پر بنتی ہے۔ مثلاً

اُردو:۔ سیکھنا۔ سکھانا۔ سکھلانا۔

پنجابی:۔ سیکھنا۔ سکھاؤنا۔ سکھلاؤنا۔

۱۶۔ معروف و مجہول کا بھی وہی طریقہ ہے جو اُردو میں ہے۔

اُردو:۔ لڑکی ماری گئی۔

پنجابی:۔ کڑی ماری گئی۔

۱۷۔ دونوں میں ندائیہ بھی ایک ہی طریقہ پر بنی ہے۔ جیسے اُردو میں ۔"اے لڑکو"۔ پنجابی میں "او منڈیو"

۱۸۔ نفی کے کلمے ایک ہی ہیں مثلاً نہ۔ نا۔ نان۔ نہیں۔ نئیں۔ ناہی۔ ناہیں پنجابی میں بھی آتے ہیں جو ایک زمانہ میں اُردو میں بھی مستعمل تھے۔

مندرجہ بالا سطور سے واضح ہوگیا ہے کہ اُردو پنجابی کی صرف کا ڈول تمام تر ایک ہی ہے ان کا یہ اتحاد اسی ایک نتیجہ کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ کہ اردو اور پنجابی زبان کی ولادت گاہ ایک ہی مقام ہے۔ دونوں نے ایک ہی جگہ تربیت پائی اور جب پختہ ہوگئیں تو ان میں جدائی واقع ہوگئی۔ ان زبانوں میں جو اختلاف واقع ہوا ہے وہ اکثر اس وقت واقع ہوا ہے۔ جب اُردو کی پرورش شعراء اور تعلیم یافتہ طبقہ نے دہلی اور لکھنؤ میں کی۔

انہوں نے اپنی عقل سے اُردو زبان کی اصلاح کی۔ مگر بالعموم یہ دیکھا گیا ہے کہ ان کی اصلاح اور ترمیم کے اصول نے زبان کے قواعد میں ابتری اور بے ربطی پیدا کر دی ہے۔ پُرانے اصول نہایت جامع مفید اور سود مند تھے۔

پنجابی کا دہلی کی زبان پر اثر

حافظ محمود شیرانی نے نہایت احسن انداز میں ثابت کر دیا ہے کہ پنجابی زبان کا دہلی کی زبان پر گہرا اثر دکھائی دیتا ہے جس کی مثالیں ذیل میں درج کی جاتی ہیں۔

۱۔ ہندی لفظ لاکھ ہے۔ لک فارسی خوان اب تک بولتے ہیں۔

۲۔ اُردو میں چارپائی کو ہم کھاٹ کہتے ہیں۔ پنجابی میں کھٹ کہتے ہیں۔ مولانا ابراہیم فاروقی صاحب "شرف نامہ" کے مصنف جو بنگالہ کے رہنے والے تھے۔ لکھتے ہیں۔ کت۔ بالفتح تخت میان بافتہ ہند کھٹ نامند۔

مولانا فخرالدین مبارک غزنوی جو ہندوستان میں فارسی مقالات نگاروں کے باوا آدم کہلاتے ہیں۔ اور علاؤالدین خلجی کے عہد کے ایک عظیم المرتبت شاعر ہیں۔ اپنی فرہنگ میں اسی لغت کیلئے لکھتے ہیں۔

کت۔ تختِ ہندوان باشد میان یافتہ۔

"تاریخ سیرالاولیاء" میں جو تغلقوں کے عہد کی تصنیف ہے یہ لفظ بار بار ہمیں ملتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اہلِ دہلی کھاٹ کہتے ہیں۔ یعنی پنجابی لہجے میں بولتے تھے۔ مثلاً پاگ بمعنی پگڑی۔ امیر خسرو لکھتے ہیں:۔

اے دہلی و اے بتانِ سادہ پگ بستہ و چیرہ و کج نہادہ

کھانڈ کی جگہ کھنڈ، بھانڈ کی جگہ بھنڈ، اور انبہ (آم) کی جگہ انب الفاظ ظاہر کرتے ہیں کہ زبان دہلی پر پنجابی کا کافی غلبہ تھا۔

سوال:۔ اُردو زبان کی ابتداء کے بارے میں مختلف نظریات بیان کیجئے۔

جواب:۔ آریہ قومیں جب ایک متحدہ جماعت میں ایران پہنچیں تو انہیں ہندوستان کی طرف بڑھنے میں دیر نہیں لگی۔ گریرسن کا خیال ہے کہ یہ ہجرت بہت آہستہ آہستہ ہوئی ہوگی۔ ہارنل نے ۱۸۸۰ء میں تو یہاں تک لکھ دیا تھا کہ ہندوستان پر ان کے یکے بعد دیگرے دو حملے ہوئے۔ تاہم یہ یقینی ہے کہ آریوں کی لہریں مختلف اوقات میں ہندوستان پہنچتی رہیں۔ جن میں ایک سب سے پہلی اور دوسری سب سے آخری ہو گی۔ ان دونوں لہروں کی بولیاں بھی تقدم و تاخر کے لحاظ سے مختلف ہوں گی۔ ہارنل نے موخرالذکر حملہ آوروں کو پنجاب میں ایک (VEDGE) کی شکل میں داخل ہوتے ہوئے اور پہلے حملہ آوروں کو تین طرف بھگاتے ہوئے دکھایا۔ گریرسن اس کو نہیں مانتا کیونکہ یہ بھی ممکن ہے کہ موخرالذکر حملہ آور پہلے گروہ کے مقابلے کی تاب نہ لا کر ان کے مقبوضہ علاقے کے چاروں طرف وادئی سندھ، جنوب اور مشرق میں پھیل گئے ہوں۔ بہرصورت بھگانے اور بھاگنے کے اس عمل کا سیاسی نتیجہ واحد تھا۔ یعنی یہ دونوں گروہ دو مختلف علاقوں میں تقسیم ہو گئے۔ ایک درمیانی علاقہ اور دوسرا اس درمیانی علاقے کے چاروں طرف والا علاقہ، اس دار و گیر کا نقشہ ہمیں مہابھارت کی جنگ میں دکھائی دیتا ہے۔ اس جنگ کا ایک فریق (یعنی پنچالا قبائل جن کی مدد پانڈوں نے کی تھی) درمیانی علاقے اور باقی ماندہ علاقوں کے درمیان تھی۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ آریوں کا پہلا گروہ ہی درمیانی حصہ پر قابض رہا۔

اس درمیانی علاقے کی اہمیت زبان کی تاریخ میں کسی طرح نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ کیونکہ اس

علاقے کی ایک بولی کو آج ہم اُردو زبان کے نام سے جانتے ہیں۔ اسے ہم کھڑی بولی کہتے ہیں۔ اور یہ مغربی ہندی یا سوسینی اپ بھرنش کی ایک شاخ ہے۔

اس درمیانی علاقے کو قرونِ وسطیٰ کے سنسکرت جغرافیے میں ''مدھیہ دیش'' یا منجھ دیس کہا گیا ہے۔ اسے گریرسن نے ''آریہ اقوام کا حقیقی اور ''اصلی گھر'' کہا ہے۔ روایت کے مطابق اس علاقے کے اس سرے تک سرسوتی کا لوتر، ان دیکھا چشمہ بہتا تھا۔ سیاسی حیثیت سے اس پر ہمیشہ ان قبائل کا دباؤ پڑتا رہا جو اسے مغرب، جنوب اور مشرق سے گھیرے ہوئے تھے۔ اس لیے اپنی حفاظت کیلئے اس علاقے کے لوگوں کو نہ صرف سینہ سپر رہنا پڑتا۔ بلکہ دوسرے علاقوں پر چھاپے بھی مارنے پڑتے۔ تاریخ شاہد ہے کہ اس علاقے نے سیاسی حیثیت سے ہندوستان پر ہمیشہ غلبہ حاصل کیا۔ اپنی طاقت، عظمت، تہذیب اور تمدن کی بناء پر اس نے ہندوستان کے دوسرے علاقوں سے اپنا لوہا منوایا۔ اس کی زبان اس کی حدود سے نکل کر سارے ہندوستان پر چھا گئی۔ اس علاقے کی بولیوں کو بیرونی شاخ (INNERBRANCH) اور اس کے باہر کی بولیوں کو بیرونی شاخ (OUTERBRANCH) کہا ہے۔ ان دونوں شاخوں کی صوتیات میں جو واضح اختلاف موجود ہے وہ ایک ماہر لسانیات کو فوراً نظر آسکتا ہے۔ صرف ایک مثال دی جاتی ہے۔ اندرونی شاخ والے ''س'' کو ایک صاف اور دندانی آواز میں ادا کرتے ہیں۔ لیکن بیرونی شاخ والے ایسا نہیں کر سکتے۔ بنگالی اسے ''ش'' مہاراشٹر والے اسے ''سھ'' اور سرحد اور کشمیر کے لوگ صرف ''ہ'' کی آواز سے ادا کرتے ہیں۔ (مثلاً ''سندھ'' کو ''ہند'' بنا لیا گیا۔

پراکرت

لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ اندرونی شاخ کی بولیاں ہمیشہ سے ایسی ہی تھیں۔ اس کے لیے ہمیں تاریخ میں بہت پیچھے جانا ہوگا۔ جب آریہ قبائل ہندوستان میں اپنی آریائی زبانیں بولتے ہوئے داخل ہوئے ان کی زبانوں سے جب دیسی زبانوں کی مڈبھیڑ ہوئی تو ایک ملی جلی دیسی زبان بنی اور پہلی پراکرت کہلائی۔ مقدس ویدوں کی زبان اسی پراکرت کی ادبی شکل تھی جس کے متعلق اب تحقیق سے کہا جا سکتا ہے کہ وہ مغربی ہندوستان کی کسی نہ کسی بولی پر مبنی ہوگی۔ اس پہلی پراکرت سے دوسری پراکرتیں نکلیں اور سنسکرت کے ساتھ ساتھ پھیل گئیں۔ ان کی آخری شکل کو جو کسی حد تک موجودہ بولیوں میں بھی ملتی ہے۔ گریرسن نے ''ہفت صد سالہ'' پراکرتیں کہا ہے۔

اپ بھرنش

مذہبی اور سیاسی وجوہ کی بناء پر یہ پراکرتیں ادب اور شاعری کے کام میں لائی جانے لگیں۔ ان کے قواعد بھی مرتب ہوئے۔ بدقسمتی سے ادب میں آنے کے بعد یہ اپنی اصلی حالت سے ہٹ گئیں۔ اور ان میں اتنی قطع برید کی گئی کہ بالکل مصنوعی ہو کر رہ گئیں۔ اس

ادبی پراکرت سے الگ ایک اور بولی بھی تھی جسے "اپ بھرنش" کہتے ہیں۔ یہ عوام کی بولیاں تھیں۔ ان میں گیت لکھے جاتے تھے مگر کسی ادبی اسکول کی پیروی نہیں ہوتی تھی۔ بلکہ عوام کی بولی سے بے تکلف الفاظ مستعار لیے جاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ اپ بھرنش ہر علاقے میں الگ الگ شکلیں رکھتی تھی۔ جو اپ بھرنش مغربی ہندوستان میں رائج تھی۔ اسے "ناگر اپ بھرنش" کہتے ہیں۔ ناگر اپ بھرنش کی ایک شاخ "شورسینی اپ بھرنش" تھی۔ یہ درمیانی علاقے میں بولی جاتی تھی۔ یہی اپ بھرنش مغربی ہندی کی مورث اعلیٰ ہے۔ گریرسن لکھتا ہے کہ "جدید آریائی بولیوں کے ارتقاء کے بارے میں وضاحت حاصل کرنے کے لیے اپ بھرنش کی طرف رجوع کرنا چاہیئے۔ نہ کہ ادبی پراکرتوں، اور اس سے بھی کم سنسکرت کی طرف"

مغربی ہندی

ٹھیک ٹھیک بتانا مشکل ہے کہ اپ بھرنش کس سنہ میں ختم ہوئی اور جدید بولیاں کب طلوع ہوئیں۔ صرف تخمیناً کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کی جدید زبانیں ۱۰۰۰ء کے بعد کی پہلی صدیوں میں ظہور پذیر ہوئیں۔ مغربی ہندی جس کا پرانا نام شورسینی اپ بھرنش ہے۔ مسلمانوں کے داخلہ ہند کے وقت مدھ دیس میں بولی جاتی تھی۔ اس علاقے کے حدود اربعہ یہ ہیں:۔

مغرب میں ہند سے لے کر مشرق میں الٰہ آباد تک۔ شمال میں ہمالیہ کے دامن سے لے کر جنوب میں بندھیاچل اور بندھیا کھنڈ تک اس کے شمال مغرب میں پنجابی۔ مشرق میں مشرقی ہندی (اودھی وغیرہ) اور شمال میں پہاڑی بولیاں ہیں۔ جنوب میں مرہٹی زبان ہے جسے ہم خالص اندرونی زبان کہہ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ پنجابی، راجستانی اور گجراتی کا شمار بھی اندرونی زبانوں میں ہوتا ہے۔ لیکن انہیں درمیانی زبانیں کہا جائے تو بہتر ہے۔ اسی طرح مشرقی ہندی بھی مغربی ہندی سے مختلف ہے ان دونوں زبانوں کے اختلاف کی طرف سب سے پہلے گریرسن نے اشارہ کیا ہے۔

لسانی اعتبار سے مغربی ہندی کا تعلق ان پراکرتوں سے ہے جو اسی علاقہ میں قدیم زمانے میں بولی جاتی تھیں۔ اس نے سنسکرت کے اثرات کو بھی کافی حد تک قبول کیا ہے۔ گریرسن نے مغربی ہندی کی پانچ بولیاں گنائی ہیں۔

۱۔ کھڑی بولی (جسے اس نے ہندوستانی کا نام دیا ہے۔)

۲۔ برج بھاشا۔

۳۔ ہریانی یا جاٹو یا بانگرو۔

۴۔ قنوجی۔

۵۔ بندیلی یا بندیل کھنڈی۔

کھڑی بولی

یا ہندوستانی بولی (VERNACULARHINDUSTANI) مغربی ہندی کی وہ بولی جو مغربی روہیل کھنڈ، دوآبہ کے بالائی حصے اور پنجاب کے ضلع انبالہ میں بولی جاتی ہے۔ گریرسن اسے بولی ہندوستانی کا نام دیتا ہے اس میں اور ادبی ہندوستانی (LITERARIHINDUSTANID) (ہندی، اُردو) کی قواعد میں باپ بیٹی کا تعلق ہونے کے باوجود بیرونی اثرات کی وجہ سے بعض اختلاف پائے جاتے ہیں۔ عام طور سے بولی ہندوستانی میں ایک ہی مفہوم کے لیے کئی کئی محاورے استعمال ہوتے ہیں۔ جن میں سے ایک کو ادبی سند مل گئی اور دوسرا متروک سمجھا جانے لگا۔ ادبی ہندوستانی کے علاوہ اس بولی ہندوستانی کے اندر بھی بہت سے فارسی، عربی الفاظ مخلوط ہو گئے ہیں۔

ریاست رام پور، مراد آباد، بجنور اور مغربی روہیل کھنڈ کی بولی ادبی ہندوستانی سے زیادہ قریب ہے۔ اس کی وجہ یقیناً یہ ہے کہ ان مقامات پر مسلمانوں کی تعداد کثیر ہے۔ گنگا کے دوسری طرف یہ میرٹھ، مظفر نگر اور سہارن پور کے اضلاع سے لے کر ڈیرہ دون کے میدانی علاقوں تک بولی جاتی ہے (ضلع ڈیرہ دون کے پہاڑی علاقوں میں پہاڑی بولی رائج ہے۔ جمنا پار کر کے پنجاب میں داخل ہوں تو جنوب سے شمال کی طرف جو اضلاع ملتے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

دہلی (قطع نظر شہر دہلی) کرنال، انبالہ، کرنال کی زبان ہندوستانی نہیں بلکہ ہریانی ہے۔ اگرچہ ہریانی بھی مغربی ہندی کی ہی ایک بولی ہے۔ لیکن اس پر راجستھانی اور پنجابی کا گہرا اثر ہے۔ ضلع انبالہ تک پہنچتے پہنچتے راجستھانی کے اثرات زائل ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ضلع انبالہ کی زبان بالکل پنجابی ہے۔ اس علاقے میں ہندوستانی پنجابی کے درمیان دریائے گھگر کو خط فاصل قرار دیا جا سکتا ہے۔

کھڑی بولی یا ہندوستانی مغرب کی شمالی مغربی بولی۔ اس کے مغرب میں پنجابی اور ہریانی کا زور ہے۔ شمال میں پہاڑی بولیاں ہیں جن کا راجستھانی سے گہرا رشتہ ہے۔ جنوب مشرق میں یہ برج بھاشا سے گھری ہوئی ہے یہی وجہ ہے کہ گریرسن نے اسے برج بھاشا کی ایک ایسی شکل کہا ہے جو پنجابی میں ضم ہوتی چلی گئی ہے۔

اوپر لکھی ہوئی تمام باتوں کا نتیجہ یہ ہے کہ

۱۔ اُردو یا ہندوستانی کا تعلق زبانوں کی اندرونی شاخ سے ہے۔

۲۔ یہ اندرونی شاخ مدھ دیس یا درمیانی علاقے سے تعلق رکھتی ہے۔

۳۔ اس کی ترتیب تو ین مورث سورسینی اپ بھرنش یا مغربی ہندی ہے جو مدھ دیس میں بولی جاتی تھی۔

۴۔ مغربی ہندی کی پانچ بولیوں میں کھڑی بولی یا بولی ہندوستانی، اُردو اور ہندی کی ماں ہے۔

۵۔ یہ خیال غلط ہے کہ اُردو برج بھاشا سے نکلی۔

۶۔ یہ خیال بھی غلط ہے کہ اُردو پنجاب سے نکلی۔

۷۔ یہ خیال بھی صحیح نہیں کہ اُردو سندھ سے نکلی۔

مولانا محمد حسین آزاد آب حیات کے مقدمے میں لکھتے ہیں۔ اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری اُردو زبان برج بھاشا سے نکلی ہے۔ اُردو اور برج بھاشا کے بعض لسانی اختلافات پر غور کیجئے۔ دراصل آزاد کے اس بیان میں کوئی صحت نہیں پائی جاتی۔ چند اختلافات حسب ذیل ہیں:۔

	برج بھاشا	اُردو
الف۔ ضمائر میں		
	میں اور ہوں	میں ہوں، اُردو میں معدوم ہے
	میں اور مویں	مجھے۔ مجھ کو
	تہارو	تمہارا
ب۔ افعال میں	کت، جاوت، آوت	کرتا، جاتا، آتا
	مارو۔ ماریو	مارا
	چلوں گویا چلی ہوں	چلوں گا۔
	ہویا ہتو	تھا۔ تھی۔ تھے
ج۔ حروف میں	کوُں، کوَں، کو	کو
	نکٹ	نزدیک
	سہت	ساتھ
	لون	تک

مغربی ہندی کی پانچ بولیوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ وہ بولیاں جن کے اسماء اور افعال عام طور سے "و" پر ختم ہوتے ہیں۔ برج بھاشا، قنوجی اور بندیلی ہیں۔

۲۔ وہ بولیاں جن میں افعال اور اسماء کا خاتمہ عام طور سے "الف" پر ہوتا ہے۔ کھڑی بولی اور ہریانی ہیں۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ اُردو نے اپنے دوران ارتقاء میں و والی شکل کو کبھی اختیار نہیں کیا ہے۔ جب کہ برج بھاشا میں یہ شکل سب سے زیادہ عام ہے یہی وجہ ہے کہ برج کو بعض لوگوں نے اُردو

کے برخلاف "پڑی بولی" کا لقب دیا ہے۔ البتہ اتنی بات ضرور ہے کہ برج نے اُردو کے معیاری لہجہ کو متعین کرنے میں مدد دی ہے۔ آج بھی ہم برج بھاشا کی سینکڑوں کہاوتیں استعمال کرتے ہیں۔ پھر سکندر لودھی کے عہد سے لے کر شاہ جہاں کے دَور میں جب کہ کھڑی بولی نکھر چلی تھی۔ کھڑی بولی کے علاقے کے لوگ دھڑلے سے برج میں شاعری کرتے تھے۔ پروفیسر شیرانی کا قول ہے کہ (فتح دہلی سے قبل ان علاقوں دہلی میرٹھ۔ مظفر نگر، سہارن پور میں برج کا طوطی بول رہا تھا۔ اُردو نے ان علاقوں سے رفتہ رفتہ برج کو خارج کر دیا۔ جس طرح ہریانے کے علاقے سے اسی کا اثر ہے کہ اُردو میں ہم کھڑی کی طرح پیر کو پیر نہیں بولتے۔ نہ لونڈا کو لُونڈا۔ نہ پیسہ کو پیسہ۔ نہ بَیں کو بیں۔ کھڑی بولی میں کسر کی علامت فتح سے بدل جاتی ہے (شکاری کی شکاری، مٹھائی کی مِٹھائی) ہم نے اس میں بھی برج کا لہجہ اختیار کر لیا ہے۔ کھڑی بولی میں راجستھان اور ہریانی کے اثر سے ٹی اور ٹن کی آوازیں ملتی ہے۔ جنہیں اُردو والے گنوارو سمجھتے ہیں۔ کھڑی بولی میں ڑ کو ڈ میں تبدیل کر لیتے ہیں (بڑا کو بڈا) حروف علّت کو دبا کر مشدّد کر دیتے ہیں (جیسے باپو کو بپّو) جمع میں "ان" لگا دیتے ہیں (مثلاً دِن سے دِنان۔ کھیت سے کھیتان) یہ بھی پنجابی، ہریانی اور راجستھانی کی خصوصیت ہے۔ دکھنی بھی عام ہے۔ لیکن اُردو اور برج بھاشا میں نہیں ملتی۔ غرض اُردو پر برج بھاشا کا جو اثر ہے اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا۔ مگر یہ کہنا بھی حماقت ہے کہ اُردو برج بھاشا ہی سے نکلی ہے۔ بقول گریرسن اُردو یا ہندوستانی کا لب و لہجہ نہ صرف ہریانی اور پنجابی سے بنا ہے اور نہ صرف برج بھاشا سے۔ بلکہ یہ دونوں کے بین بین ہے۔

سیّد سلیمان ندوی کا نظریہ

مولانا سیّد سلیمان ندوی اپنی کتاب "نقوش سلیمانی" میں لکھتے ہیں۔ خدا کے فضل سے اس میدان میں صوبہ متحدہ، پنجاب اور دکن کے سوائے ادب نے اپنی تحقیقات کی ہے کہ "آب حیات" کا قصہ اب افسانہ ہو کر رہ گیا ہے۔ ممکن ہے کہ سید صاحب کو پروفیسر محمود شیرانی کی کتاب "پنجاب میں اُردو" پڑھ کر یہ خیال آیا ہو کہ:

"سندھ کی وادی ہماری متحدہ زبان کا پہلا گہوارہ ہو" (نقوش سلیمانی)

اس سلسلے میں پروفیسر شیرانی کا یہ بیان قابلِ غور ہے۔" اس موقع پر ہمارے مورخ یہ امر فراموش کر جاتے ہیں کہ مسلمانوں کے تعلقات ہندوستان کے ساتھ پرتھوی راج کی شکست اور فتح دہلی کے زمانے سے شروع نہیں ہوتے بلکہ ان واقعات سے کئی صدی پیشتر سے ابتداء پاتے ہیں وہ عربوں کی فتح سندھ و ملتان اور غزنوی خاندان کی فتح پنجاب کو مطلق فراموش کر جاتے ہیں۔ اگر سندھ میں نہیں تو پنجاب میں یقیناً انہیں کوئی نہ کوئی زبان اختیار کرنی پڑی ہے۔" لیکن شیرانی نے پہلے مفروضے کو رد کرتے ہوئے صاف

صاف لکھ دیا ہے کہ "اگرچہ مسلمانوں کا عمل دخل ملک پنجاب اور اٹک پار سے داخلے کے بہت پہلے سندھ میں ہوا۔ لیکن سندھ میں مسلمانوں اور ہندوؤں کے اختلاط سے کوئی نئی زبان پیدا نہیں ہوئی۔ برخلاف اس کے سید سلیمان ندوی نے عربوں کی جہاز رانی کا محققانہ مطالعہ کیا۔ مسعودی، البوریحان، بیرونی، امیر خسرو اور ابوالفضل کی تحریروں نے انہیں بتایا کہ اس زمانے میں مسلمان تاجر عراق اور بصرے سے نکل کر سندھ کی بندرگاہوں سے گزرتے ہوئے بحرِ ہند کے کنارے کنارے سفر کرتے تھے۔ خود سندھیوں کی آمدورفت عراق میں ہوا کرتی تھی۔ چنانچہ بہت سے ہندی الفاظ عربی میں داخل ہو گئے (مثلاً بیڑہ، صندل، کافور، آم، لیموں وغیرہ) ساتویں صدی عیسوی میں عرب مسلمانوں نے سندھ پر قبضہ کیا۔ ان کی ریاستیں تین سو برس تک قائم رہیں۔ ایک کا مرکز ملتان اور دوسری کا منصورہ دیا بھکر (واقع سندھ) تھا۔ آخر محمود غزنوی کے ہاتھوں انکا خاتمہ ہوا۔ اس زمانے میں ایران، ترکستان اور خراسان سے ہندوستان میں داخل ہونے کا راستہ ملتان سے ہو کر گزرتا تھا۔ ان ملکوں کے عالم فاضل سب سے پہلے اسی شہر میں داخل ہوتے۔ اسی لیے ملتان بہت جلد اسلامی علوم و فنون کا مرکز بن گیا۔ رفتہ رفتہ یہ مرکز منتقل ملتان سے لاہور اور لاہور سے دہلی کو منتقل ہو گیا۔

مختصر یہ کہ مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے ہیں۔ اس لیے قرینِ قیاس یہ ہے کہ جس کو ہم آج اُردو کہتے ہیں اسی کا ہیولیٰ اسی وادیٔ سندھ میں تیار ہوا ہوگا"۔

بات یہ ہے کہ عموماً یہ سمجھ لیا جاتا ہے کہ اُردو زبان نام ہے صرف عربی، فارسی الفاظ کے میل جول کا اس کی بناوٹ، قواعد اور ساخت پر کسی کی نظر نہیں جاتی اور نہ یہ سمجھا جاتا ہے کہ مدھ دیس یا درمیانی علاقے کی قدیم بولیوں سے اس کا کیا تعلق ہے۔ مسلمانوں نے درحقیقت دہلی کے نواح کی ایک بولی کو اپنا لیا جو بہت پہلے سے ان علاقوں میں رائج تھی۔ انہوں نے کوئی نئی زبان ایجاد نہیں کی۔ سید سلیمان ندوی کا یہ عجیب خیال ہے کہ "اسلامی عہد کی تاریخ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مخلوط زبان سندھ، گجرات، اودھ، دکن، پنجاب، اور بنگال ہر جگہ کی صوبہ دار زبانوں سے مل کر ہر صوبے میں الگ الگ پیدا ہوئی" (نقوشِ سلیمانی)

اگر یہ صحیح ہے تو پھر پنجاب یا سندھ کی تخصیص کیا ضرور ہے۔ فرض کیجئے کہ آئندہ تحقیقات سے یہ پتہ چل جائے کہ مسلمان سب سے پہلے سندھ میں نہیں داخل ہوئے بلکہ گجرات، بنگال یا آسام میں اس سے بھی پہلے پہنچ چکے تھے تو یہ نظریہ کہاں تک قابلِ قبول ہوگا کہ "مسلمانوں کی عربی فارسی سب سے پہلے جس دیسی زبان سے مخلوط ہوئی وہ گجرات یا بنگالی یا آسامی ہے اس لیے گجرات یا بنگال یا آسام ہماری زبان کا پہلا گہوارہ بنے"؟

حقیقت یہ ہے کہ سندھی زبان جس پر سید صاحب اُردو کی بنیاد رکھنا چاہتے ہیں۔ زبانوں کی اس شاخ سے تعلق رکھتی ہے جس کو گریرسن "بیرونی شاخ" کہتا ہے۔ جب کہ اُردو یا ہندوستانی کا تعلق اندرونی شاخ سے ہے اگر ہم گریرسن کی اس گروہ بندی کو نہ مانتے ہوئے ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کی جدید گروہ بندی پر نظر ڈالیں تب بھی سندھی کا تعلق زبانوں کی شمال مغربی شاخ سے ہوگا۔ جب کہ ہندوستانی کا تعلق درمیانی شاخ سے ہے ان دونوں شاخوں کی لسانی خصوصیات میں جو فرق ہے وہ اوپر بیان ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ اُردو اور سندھی میں بعض دیگر صوتی اور ترکیبی اختلافات بھی پائے جاتے ہیں اپنی علیحدہ حیثیت کی بناء پر اور اس وجہ سے بھی کہ سندھی زبان زبانوں کی بیرونی شاخ سے متعلق ہے۔ اس کے اندر بہت سی ایسی صوتی خصوصیتیں محفوظ ہیں جو قدیم "ورچڈاپ بھرنش" میں ملتی ہیں (جس کی وارث آج کل کی سندھی زبان ہے، لیکن جو دوسری بولیوں میں یا تو نہیں ملتیں یا اب غائب ہو چکی ہیں ورچڈاپ بھرنش کے ساتھ ساتھ اس علاقے میں کسی زمانے میں "لپشاچی" بولیاں بھی رائج تھیں جن کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ٹ کی آواز اگر وہ دو حروف علت کے درمیان آئے تو نہیں بدلتی، جب کہ دیگر پراکرتوں میں یہ ٹ پہلے ڈ میں مبدل ہو کر اب ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی ہے۔ لیکن اُردو اور سندھی دونوں زبانوں میں اس ٹ کو برقرار رکھا گیا ہے۔ مثالیں یہ ہیں:-

سندھی	اُردو
سیٹا	سیتا
کیٹو- پیٹو	کیا- پیا

ایک اور خصوصیت جو بیرونی شاخ کی تمام بولیوں یعنی سندھی، گجراتی، مرہٹی، اڑیا، بنگالی، بہاری اور آسامی میں یکساں طور پر پائی جاتی ہے۔ لیکن جس کا وجود اندرونی زبانوں میں نہیں ملتا یہ ہے کہ بیرونی بولیوں میں فعل کا (PAST PARTICIPLE) "ل" کے اضافے سے بنتا ہے۔ مثلاً سندھی "ماریل" اُردو مار اگیا یا مارا ہوا۔

غرض سید سلیمان ندوی کے اس لسانی مفروضے کے حق میں زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ بقول ڈاکٹر محی الدین قادری زور مسلمانوں کے میل جول سے "سندھ میں ایک زبان یقیناً ارتقاء پاتی رہی مگر وہ اُردو نہ تھی۔ یہ اس زبان کی قدیم شکل تھی جو آج سندھی کہلاتی ہے"

محمود شیرانی کا نظریہ

پروفیسر محمود شیرانی اپنی کتاب "پنجاب میں اُردو" میں لکھتے ہیں جب ہم اُردو کے ڈول، اس کی ساخت اور وضع قطع کو دیکھتے ہیں تو صاف

ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا ڈھنگ اور ہے اور برج بھاشا کا رنگ اور ہے۔ دونوں کے قواعد وضوابط و اصول مختلف ہیں۔ آگے چل کر فرماتے ہیں۔ اُردو برج بھاشا کے مقابلے میں پنجابی بالخصوص ملتانی سے مماثلت قرینہ رکھتی ہے۔ اپنے اس نظریہ کے ثبوت میں جو مزید دلائل انہوں نے پیش کیے ہیں۔ ان کا جائزہ لینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ یہ دلائل دو قسم کے ہیں۔ تاریخی اور لسانی۔

تاریخی پہلو محمود غزنوی کی فتوحات کے بعد لاہور اسلامی تمدن کا مرکز بن جاتا ہے۔ آل غزنہ کی حکومت تقریباً ۱۷۰ سال تک رہتی ہے۔ یہ شہر جس کا نیا نام محمود پور رکھا گیا اپنے والی کا ۱۰۰ رمقام بن جاتا ہے۔ اس کی کثیر فوج میں ترک، افغان، خلجی اور ہندی شامل تھے۔ قدیم لاہور کی اس ترکی۔ ۔ ۔ رسی، ہندی فضا میں خواجہ مسعود سعد سلمان پرورش پاتے ہیں۔ مسعود فارسی اور ترکی کے علاوہ کسی ہندی زبان کے بھی پرگو شاعر تھے۔ مگر بدقسمتی سے ان کا ہندی کلام دست برد زمانہ کے ہاتھوں شاید ہمیشہ کے لیے برباد ہو گیا۔ بخارا وغیرہ کے علماء اور مشائخ یہاں وعظ کہتے ہیں۔ ہندو ان وعظوں کو سن کر حلقہ بگوش اسلام ہوتے ہیں۔ چونکہ لاہور ہند کا دارالسلطنت تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ اس خطے کی زبان کو اس عہد کی حکومت اور مسلمانوں نے ترجیح دی ہوگی۔ اس عہد میں جو خاصہ دراز ہے۔ مسلمان اور ہندو اقوام کی یکجائی سے ایک نئی زبان کا پیدا ہو جانا لازمی بات ہے۔ خود غزنویوں نے شروع سے ہندی زبان کی طرف توجہ کی تھی۔ ان میں البیرونی قابلِ ذکر ہے۔ اس نے ہندی اور سنسکرت زبانیں سیکھیں۔ محمود کے زمانے میں ہندی کے ترجمانوں کی ایک جماعت غزنی میں مقیم تھی۔ ان میں تلک اور بہرام کے نام ہم تک پہنچتے ہیں۔ غوریوں کے عہد میں جب پایۂ تخت لاہور سے دہلی میں منتقل ہوتا ہے۔ اسلامی فوجیں اور دوسرے پیشہ ور اس زبان کو اپنے ساتھ دہلی لے جاتے ہیں۔ جب دہلی کی طرف مہاجرت ہوئی ہے۔ تو ایک بڑی تعداد ان پنجابیوں کی بھی تھی۔ ملتانی بھی جوق در جوق دہلی میں جا کر آباد ہو گئے ہیں۔ یہ لوگ تجارت کرتے ہیں۔ علاؤ الدین خلجی کے عہد میں وہ سلطنت کے معاملات میں بھی دخیل ہیں۔ یہ فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں۔ جس کو قیام پنجاب کے زمانے میں بولتے رہے ہیں۔ دہلی میں یہ زبان برج اور دوسری زبانوں کے دن رات باہمی تعلقات کی بناء پر ترمیم قبول کرتی رہتی ہے اور رفتہ رفتہ اُردو کی شکل میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

پروفیسر شیرانی نے اس مخلوط زبان کا نمونہ خواجہ مسعود سعد سلمان کی شاعری میں تلاش کیا ہے۔ کسی نمونے کی عدم موجودگی میں یہ بتانا مشکل ہے کہ مسعود کی ہندوی زبان کیا ہوگی۔ لیکن آخر حضرت امیر خسرو کی تقسیم زبان کا نقشہ سامنے رکھا جائے تو وہ یقیناً زبان "لاہوری" ہوگی جو "زبان دہلوی" سے بالکل مختلف

تھی۔ پھر شیرانی نے شہاب الدین غوری کی فتح دہلی (۱۱۹۳ء) اور انتقال پایہ تخت پر غیر معمولی زور دیا ہے۔ حالانکہ اس کی نوعیت محمد تغلق سے انتقال پایہ تخت سے بالکل مختلف تھی۔ تاریخ سے اس امر کی شہادت نہیں ملتی کہ لاہور کی آبادی نے بڑے پیمانے پر دہلی کی طرف ہجرت کی ہو۔ بلکہ لاہور اس کے بعد بھی پنجاب کا صدر مقام رہا۔ اس بات کی بھی سند نہیں کہ دہلی اور اس کے اطراف میں کبھی لاہوریوں کا زور رہا۔ اسکے برعکس تاریخ شاہد ہے کہ دہلی سے پنجاب کی طرف آمد و رفت جاری رہی اور لسانی لہریں دہلی سے پنجاب کی طرف برابر جاتی رہی ہیں۔ مسلم عہد حکومت میں پنجاب اور گجرات کی حیثیت ہمیشہ صوبوں کی رہی۔ جو دہلی کے مرکز سے تمدنی اور لسانی اثرات قبول کرتے رہے ہیں۔

پروفیسر شیرانی کے نظریے کا سب سے کمزور پہلو یہ ہے کہ انہوں نے اہلِ پنجاب کے داخلۂ دہلی سے قبل اطراف دہلی کی زبان کے متعلق قیاس سے کام لے کر یہ بتایا ہے کہ وہ برج کی زبان کے متعلق قیاس سے کام لے کر یہ بتایا ہے کہ وہ برج بھاشا ہوگی۔ حالانکہ اس وقت تک برج کا ارتقاء بھی پورے طور پر نہ ہوا تھا۔ اس کے خلاف کھڑی بولی کی قدامت کا ثبوت حضرت امیر خسرو اور ابوالفضل کی تحریروں سے ملتا ہے۔ جنہوں نے "زبان دہلوی" کی علیحدہ حیثیت کو تسلیم کیا ہے۔ واضح ہو کہ خسرو کا زمانہ سلاطین دہلی کا ابتدائی عہد ہے۔

لسانی پہلو

شیرانی نے دکنی اور جدید پنجابی کے صرف و نحو کی بعض مشترکہ خصوصیات پر زور دیتے ہوئے یہ ثابت کرنا چاہا ہے کہ قدیم اُردو پنجابی سے نکلی تھی۔ لیکن انہوں نے یہ بات نظر انداز کر دی ہے کہ راجستھانی اور گجراتی کی طرح، پنجابی کا تعلق بھی کسی زمانے میں زبانوں کی بیرونی شاخ سے تھا۔ گو بعد میں اس پر اندرونی زبانوں کا گہرا رنگ چڑھا ہے۔ اسی لیے گریرسن نے پنجابی راجستھانی اور گجراتی کو ایسی درمیانی زبانوں کی صف میں جگہ دی ہے جو اندرونی اور بیرونی شاخوں کے بین بین ہیں۔

اب ہم اُردو اور پنجابی کے بعض اختلافات کو لیتے ہیں۔

(الف) صوتی اختلافات

اُردو میں ایک آواز ڑھ (مثلاً چڑھنا) ایسی ہے جو پنجابی میں کہیں نہیں ملتی۔ اردو میں و کی آواز اکثر اوقات ب میں مبدل ہو جاتی ہے۔ مثلاً بین بجائے وین یا بچن بجائے وچن۔ لیکن پنجابی میں و کی آواز کو برقرار رکھا جاتا ہے۔ مثلاً وِچ۔ وڈائی۔ وچار۔ ویر بجائے بیچ، بڑائی، بچار، بیر۔

(ب) ضمائر میں

پنجابی	اُردو
ایہہ	یہ
اوہ	وہ

	پنجابی	اُردو
	اینا ۔ اونا	اتنا ۔ اُتنا
	اَسی	ہم
	ساڈا	ہمارا
	تُسی	تم
	تہاڈہ	تمہارا

ج ۔ حالت اضافی میں ۔ دا ۔ دی ۔ دے ، کا کی ۔ کے

د ۔ افعال میں	کیندا	کہتا
	سی ۔ سَن	تھا ۔ تھے ۔ تھیں ۔ تھی
ہ ۔ حروف میں	نوں	کو
	نال	ساتھ ۔ سنگ
	کول	پاس
	نیڑے	نزدیک
	ہُن	اب
	وِچ	بیچ
و ۔ اسماء میں	پیو	باپ
	پُتر	پُوت
	کُکڑ	مُرغ
	بھرا	بھائی
	کُڑی	چھوکری
	نِکاّ	چھوٹا

دراصل واقعہ ہے کہ پنجاب سے جب لوگ پنجابی بولتے ہوئے دہلی میں داخل ہوئے ہونگے۔ تو دہلی اور اس کے آس پاس ان کی مڈبھیڑ کئی بولیوں سے ہوئی ہو گی۔ ادبی حلقوں میں اس وقت قدیم راجستھانی کا زور تھا۔ آس پاس کے علاقوں میں ایک طرف ہریانی اور دوسری طرف کھڑی بولی کی قدیم شکلیں مروج تھیں۔ چونکہ کسی قدیم زمانے میں مشرقی پنجابی انہیں دو بولیوں کے زیر اثر پیدا ہوئی تھی۔ اس لیے

پنجابی بولنے والوں کو وہ اپنی زبان سے زیادہ قریب دکھائی دیں اور انہیں بولنا وہ بہت جلد سیکھ گئے۔ پھر یہ بھی ہے کہ مسلمانوں کے داخلہ دہلی سے قبل مشرقی پنجاب اور نواح دہلی کی زبانوں میں کوئی نمایاں فرق نہ تھا۔ بقول ڈاکٹر چیٹرجی ۔ آج کل بھی پنجابی اور بالخصوص مشرقی پنجاب کی بولیوں اور یو۔ پی کے مغربی علاقے کی بولیوں میں زیادہ فرق نہیں، ہم بخوبی سمجھ سکتے ہیں کہ آج سے آٹھ یا نو سو سال پہلے یہ فرق اور بھی کم ہوگا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ (اگر مغربی پنجاب اور ہندو افغانستان میں نہیں تو) مرکزی اور مشرقی پنجاب اور مغربی یوپی میں اب قریب قریب ایک قسم کی بولی مروج ہو۔

سوال :۔ اُردو زبان کی ابتداء کے بارے میں حافظ محمود شیرانی کا نظریہ بیان کیجئے۔ نیز اُردو زبان کی تشکیل اور ابتدائی ترقی میں صوفیائے کرام نے کیا حصّہ لیا وضاحت کیجئے۔

جواب :۔ "پنجاب میں اُردو" کے مقدمہ میں علامہ محمود شیرانی نے بتایا ہے کہ اُردو زبان برج بھاشا اور فارسی کے ملاپ سے نہیں بنی۔ بلکہ اُردو زبان شاہانِ غزنی بلکہ اس سے بھی پہلے مسلمانوں کے سندھ پر قبضہ ہونے کے بعد پنجاب میں پنجابی اور فارسی کے میل سے پیدا ہوئی۔ جب خاندان غلاماں کے عہد میں دہلی دارالخلافہ بنی تو یہ زبان بھی پنجاب سے دہلی میں منتقل ہوئی۔ دہلی میں اس زبان کو دہلوی۔ گجرات میں گوجری اور دکن میں پہلے زبان ہندوستانی پھر دکنی زبان کہا گیا۔ علامہ شیرانی کا خیال ہے کہ یہ ایک ہی زبان تھی۔ جو مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ سارے ہندوستان میں پھیلی مگر ہر جگہ فارسی کے مقابلے میں اس کا مقامی نام دہلوی۔ گجراتی۔ اُردو دکھنی وغیرہ رکھ دیا گیا۔ ان کا خیال ہے کہ پہلے پہل فارسی اور ملتانی (پنجابی) کا میل ہُوا۔ اور یہی مشترک زبان اُردو کی اصل ہے۔ اس دعوے کے ثبوت میں وہ پنجابی کے ایسے بہت سے الفاظ پیش کرتے ہیں جو قدیم اُردو میں پائے جاتے ہیں۔ اور بعض جدید اُردو میں بھی موجود ہیں۔ مثلاً لک (لاکھ) پگ۔ کھنڈ۔ بھنڈ۔ مٹھ۔ انب۔ منگ۔ گڈی۔ گُڈتی۔ تل (تالاب) ڈھنڈ (بڑی جھیل)۔ الفاظ ہندوستان میں عام طور سے بولے جاتے تھے۔ اور یہی الفاظ پنجابی میں بھی موجود ہیں۔ اسی طرح پنجابی کے بہت سے الفاظ قدیم دکھنی اُردو میں بھی پائے جاتے ہیں۔ اسی طرح پنجابی کے بعض محاورے بھی اُردو میں مستعمل ہیں۔ مثلاً دن دہاڑے۔ ملنا جُلنا۔ چُھپ چھپاتے۔ مانگنا تانگنا وغیرہ اگرچہ اردو میں ان الفاظ کے دوسرے جزو کو تابع مہمل کہا گیا ہے۔ لیکن پنجابی میں ہر دوسرا جزو بھی بامعنی لفظ ہے۔

علامہ کا خیال ہے کہ صرف ابتدا ہی میں پنجابی الفاظ اُردو میں داخل نہیں ہوئے بلکہ چونکہ پنجاب سے شاہانِ دہلی کا ہمیشہ تعلق رہا اور آمدورفت جاری رہی۔ اس لیے بعد کے زمانوں میں بھی پنجابی الفاظ

نامعلوم طور سے اُردو میں داخل ہوتے رہے۔

دہلی۔ گجرات اور دکن کے بادشاہ بھی یہ زبان جانتے تھے۔ اور شمالی ہندوستان میں مغلوں سے پہلے ہی اُردو زبان میں تصانیف کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ چنانچہ اس عہد کی کتابیں دردنامہ محمدؐ۔ محشر نامہ۔ خواب نامۂ پیغمبر۔ بی بی فاطمہ خاتون مشہور تھیں۔ عبدالواسع ہانسوی نے بچوں کیلئے "نصاب سہ زبان" لکھا۔ بٹالہ (ضلع گورداسپور) میں اُردو زبان کا بہت چرچا رہا۔ اور نظم و نثر کی کتابیں تصنیف ہوتی رہیں

اس زمانے میں اُردو خطِ نسخ میں لکھی جاتی تھی۔ نہ صرف اُردو بلکہ غیر منقسم ہندوستان کی دوسری زبانیں پشتو۔ سندھی اور پنجابی بھی نسخ ہی میں لکھی جاتی تھیں اورنگ زیب کے بعد نستعلیق خط رائج ہو گیا۔ اور ٹ ڈ ڑ پر ط کی بجائے تین نقطے بعد میں چار نقطے رائج ہوئے۔ گجرات میں ۱۰۰۰ھ تک ڑ کی بجائے ضرب کی علامت (×) لگائی جاتی تھی۔ اور الف ممدودہ (آ) کی شکل میں لکھا جاتا تھا۔ ۸۰۰ھ ہجری تک گاف (گ) کے نیچے تین نقطے اور بعدہٗ اوپر تین نقطے لگانے لگے۔ اُردو کے الفاظ کا آخری الف ہ کی شکل میں لکھا جاتا تھا۔ جیسے چونا کی بجائے چونہ۔ دوسہرا کی بجائے دوسہرہ۔ مالوا کی بجائے مالوہ۔ بنگالا کی بجائے بنگالہ وغیرہ۔ اورنگ زیب عالمگیر نے حکم دیا کہ یہ الفاظ الف ہی سے لکھے جائیں۔ کیونکہ ہندی رسم الخط میں ہ نہیں ہے الف ہی ہے۔ مثلاً کرتا۔ جانا۔ بگڑا وغیرہ میں۔ الفاظ کے آخری الف کا استعمال اُردو اور پنجابی میں مشترک ہے۔ بعض الفاظ میں الف نہ بھی ہو تو الف کا اضافہ کر لیا جاتا ہے۔ جیسے مرغ سے مرغا۔ نیول سے نیولا۔ کوئل سے کوئلا۔ بھوس سے بھوسا۔

لفظ اُردو ترکی ہے۔ فارسی میں چھٹی صدی ہجری میں رائج ہوا۔ اُس وقت اس کے معنی سلاطین اور امراء کی فرودگاہ یا کیمپ کے تھے۔ فارسی میں سب سے پہلے جوینی کی تاریخ جہاں کشا میں لفظ اُردو کیمپ یا فرودگاہ کے معنی میں استعمال ہوا۔

ہندوستان میں اس لفظ کا استعمال بابر کے عہد میں ہوا۔ اس نے اپنی تزک میں اُردو کا لفظ کیمپ یا شاہی فرودگاہ کے معنی میں استعمال کیا۔ مگر بابر کے بعد خصوصاً شاہجہاں کے عہد میں شہر دہلی۔ لال قلعہ اور جامع مسجد تعمیر ہوئے۔ قلعہ کے قریب جو بازار تھا اُسے اُردو کہنے لگے۔ اس طرح اُردو کے معنی بازار یا فوجی بازار کے ہو گئے۔ چنانچہ مصنف ظہیر الانشاء۔ میر امن۔ سر سید احمد اور مولوی محمد حسین آزاد نے اُردو کو بازار کے معنی میں استعمال کرنے کی ابتداء شاہجہان کے عہد ہی سے وابستہ کی ہے۔ اسی دور میں اُردو اس زبان کا نام ہوا جو اس بازار میں بولی جاتی تھی۔ یا بقول علامہ محمود شیرانی جو فارسی اور پنجابی کے ملاپ سے بنی تھی اور مسلمانوں کے ساتھ پنجاب سے دہلی میں آئی تھی۔

اُردو کے دیگر نام

یہ زبان شاہجہان کے عہد سے پہلے بھی موجود تھی اس کی ابتداء پنجاب میں ہوئی۔ مسلمان فاتحین کے ساتھ دہلی میں آئی اور یہاں دہلوی زبان کہلائی۔ گجرات میں اسے گوجری اور دکن میں پہلے زبان ہندوستان اور بعد میں دکھنی کہا جانے لگا۔ فارسی کے مقابلے میں اس زبان کو ہندی یعنی ہندوستان کی زبان بھی کہتے تھے۔ اسی زبان کو ریختہ۔ ریختی اور ہندوستانی بھی کہا جاتا رہا۔

میر زٹلی نے جو عہدِ عالمگیر میں موجود تھا۔ اور فرخ سیر کے عہد میں قتل ہوا۔ اُردو کو ہندی ہی کہا ہے۔

؎ اگرچہ سبھی کوڑا و کرکٹ است | بہ ہندی ورندی مربان لٹ پٹ است

مصنف "نور نامہ" نے کہا۔ ع

کہا نور نامے کو ہندی کے طور

فارسی شعراء اُردو کو اب تک ہندی کہہ دیتے ہیں۔ علاّمہ اقبالؒ مثنوی "اسرار و رموز" میں کہتے ہیں ع

گرچہ ہندی در عذوبت شکر است

پہلے ریختہ محض اُردو شعر کو کہتے تھے۔ پھر اُردو زبان کو کہنے لگے۔ ایک ہی مصنف کہیں ریختہ کو اُردو زبان کے معنی میں اور کہیں اُردو شعر کے معنی میں استعمال کرتا تھا۔ میر اثرؔ اپنی مثنوی میں جو ۱۱۵۳ھ ہجری میں شائع ہوئی۔ کہتے ہیں ؎

ایک تو ریختہ ہے سہل زباں | دوسرے جبکہ ہو بہ شوخی بیاں

پھر کہتے ہیں ؎

فارسی سو ہیں ہندوی سو ہیں | باقی اشعار مثنوی سو ہیں

پھر کہا ؎

مرتبہ ریختے کا اور ہوا! | معتبر فارسی کے طور ہوا!

مرزا سوداؔ نے بھی لفظ ریختہ کہیں اُردو زبان اور کہیں اُردو نظم کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ایک جگہ کہتے ہیں ؎

تو نے وہ سوداؔ زبانِ ریختہ ایجاد کی | پڑھ کے اک عالم اٹھاتا ہے ترے اشعار فیض

میرؔ نے بھی لفظ ریختہ کو اُردو شعر اور اُردو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ کہتے ہیں ؎

گفتگو ریختے میں ہم سے نہ کر | یہ ہماری زبان ہے پیارے

پھر کہا ؎

دِل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختے کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

حتیٰ کہ مرزا غالبؔ نے بھی ریختہ اور ریختی کا لفظ استعمال کیا۔ کہتے ہیں ؎

ہیں کون اور ریختہ ہاں اس سے مدعا
جُز انبساطِ خاطرِ حضرت نہیں مجھے

پھر کہا ؎

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالبؔ
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

ریختہ کے معنی

فارسی میں ریختہ کے معنی عمارت کے مسالے یعنی اینٹ۔ پتھر۔ چونا وغیرہ کو کہتے ہیں۔ ریختہ کے معنی گری پڑی متفرق چیزیں بھی ہے (شکست و ریخت) ریختہ کے معنی پختہ تعمیر کے بھی ہیں۔ حضرت امیر خسرو نے ایرانی اور ہندی سُروں کو ملا کر ایک نیا سُر ایجاد کیا تھا۔ جس کا نام ریختہ رکھا گیا۔ اور اس سُر میں وہ اشعار گائے جاتے تھے جن کا ایک مصرع یا نصف مصرع فارسی اور ایک مصرع یا نصف مصرع اُردو ہوتا تھا۔ جیسے امیر خسرو کی یہ غزل ع

نہ حالِ مسکیں مکن تغافل ورائے نیناں بنائے بتیاں

چونکہ یہ فارسی اور ہندی کا مخلوط سُر تھا۔ اِس لیے اس سُر کا نام ریختہ رکھا گیا۔ اور سُر میں جو فارسی اور اُردو کے ملے جلے نغمے یا اشعار گائے جاتے تھے، انہیں بھی ریختہ کہنے لگے۔ بعد ازاں اُردو اشعار ہی کو ریختہ کہنے لگے (اُردو نثر کو نہیں)، گویا اب ریختہ کے معنی اُردو زبان نہ رہے بلکہ اُردو اشعار ہو گئے دیکھو ولی کے ہم عصر سراج کہتے ہیں ؎

اے سراج اس منتخب دیوان کے سب ریختے
خامۂ مژگانِ خوباں سے ہیں لائق صاد کے!

پُرانے مغربی مصنفین اُردو کو "ہندوستان کی زبان" یا "ہندوستانی" کہتے تھے۔ بعض لوگوں کا یہ خیال ہے کہ اردو کو یہ نام انگریزوں نے دیا۔ مگر یہ خیال غلط ہے۔ ہمارے ہی آبا و اجداد اس زبان کو فارسی کے مقابلے میں ہندی یا ہندوی یا ہندوستانی کہتے تھے۔ پنجاب میں اب تک پنجابی کے مقابلے میں اُردو کو ہندوستانی کہا جاتا تھا۔ لطف یہ ہے کہ ہندوستان میں ہندوستانی کو ختم کر کے سنسکرت نما ہندی کو رائج کیا جا رہا ہے۔

اُردو کا آغاز

اُردو کا آغاز اکبر کے عہد میں ہندو مسلم اتحاد سے یا شاہ جہاں کے عہد میں نہیں ہوُا۔ بلکہ اُردو زبان کا آغاز مغلوں سے بہت پہلے پنجاب میں غزنویوں کے

دور میں بلکہ اس سے بھی پہلے ملتان میں عربی تمدن کے ساتھ ہو چکا تھا۔ کیونکہ شاہ جہان نے لال قلعہ ۱۰۵۷ھ ہجری میں تعمیر کرایا۔ اور محمد افضل پانی پتی جو ۱۰۳۵ھ ہجری میں فوت ہوئے، اپنا دوازدہ ماہہ یا بارہ ماسہ اُردو میں کہہ چکے تھے اور دکن میں اُردو ادبیات کا سلسلہ اکبر بادشاہ کی تخت نشینی سے بہت پہلے ہو چکا تھا۔

جن مصنفین کا یہ خیال ہے کہ اُردو اکبر یا شاہجہان کے عہد میں پیدا ہوئی۔ وہ عربوں کی فتوحات سندھ و ملتان اور غزنویوں کی فتوحاتِ پنجاب کو شاید بھول جاتے ہیں۔ دراصل اُردو کی ابتداء اسی وقت ہو گئی تھی۔ جب پہلی صدی ہجری میں مسلمانوں نے سندھ فتح کیا۔ اور یہ بھی غلط ہے کہ اُردو زبان برج بھاشا اور فارسی کے ملاپ سے پیدا ہوئی۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اُردو زبان پنجابی اور عربی و فارسی کے ملاپ سے پیدا ہوئی۔ اُردو برج بھاشا کے مقابلے میں ملتانی پنجابی (قدیم) سے زیادہ قریب معلوم ہوتی ہے۔ البتہ اُردو نے برج بھاشا سے بھی الفاظ لیے اور یہ کوئی زیادہ اہم بات نہیں۔ کیونکہ اُردو نے ہندوستان کی دوسری زبانوں بلکہ مغربی ممالک کی زبانوں سے بھی بہت سے الفاظ لیے ہیں۔ قدیم دور میں اُردو ہی نے فارسی کا اثر قبول نہیں کیا بلکہ فارسی نے بھی اُردو کا اثر قبول کیا۔ مثلاً کوتوال (کوٹ والا یعنی مالک قلعہ۔ فردوسی کے شاہ نامے میں موجود ہے ؎

چو آگاہ شد کوتوالِ حصار !! بر آویخت بارستم نامدار

چندن جو بگڑ کر صندل ہو گیا۔ فارسی میں منوچہری کے کلام میں ملتا ہے۔ برشگال جو ہندی "درس کال" ہے۔ مسعود سعد سلمان کے ہاں موجود ہے ؎

برشگال اے بہارِ ہندوستان اے نجات از بلائے تابستان

اِن اشعار سے ثابت ہوتا ہے کہ ہندی اور ایرانی تمدن کا سنگم غزنوی دور سے پہلے ہی ہو چکا تھا۔ پھر غزنوی دور میں لاہور آباد ہوا۔ لاہور میں علماء و فضلاء پیدا ہونے لگے۔ خواجہ مسعود شاعر لاہور ہی میں پیدا ہوئے۔ لاہور کا پہلا شاعر ابو عبداللہ روزبہ ہے۔ اسی شاعر کا بیٹا استاد ابو الفرج رونی ہے۔ علماء میں سب سے مقدم شیخ اسمٰعیل لاہوری ہیں۔ جو ۴۴۸ھ ہجری میں فوت ہوئے۔ جو بخارا سے تشریف لائے اور یہیں آباد ہو گئے۔ داتا گنج بخش شیخ علی ہجویری غزنی سے لاہور میں تشریف لائے۔ ۴۶۵ھ ہجری میں لاہور میں فوت ہوئے۔ اور یہیں ان کا مزار ہے۔ ان کے علاوہ شیخ فخرالدین حسین زنجانی لاہوری۔ سید احمد توختہ ترمذی لاہوری۔ سید یعقوب صدر دیوان زنجانی لاہوری چھٹی صدی ہجری میں تھے۔ اس بیان سے مقصد یہ ہے کہ لاہور مغلوں کے دور سے بہت پہلے غزنویوں کے دور میں مرجع عوام و خواص بن

پکا تھا۔ یہاں اسلامی تمدن و تہذیب رواج پا چکے تھے اور ہندوؤں اور مسلمانوں کے ملاپ سے فارسی اور پنجابی کا اتحاد ہوا۔ اور تیسری زبان کا آغاز ہو گیا۔

چنانچہ فارسی اور پنجابی زبان کے ملاپ سے تیسری زبان اُردو عالمِ وجود میں آئی۔ بلکہ پنجابی کا اثر فارسی زبان اور فارسی ادب پر بھی پڑا۔ فارسی زبان میں دوازدہ ماہہ کا رواج نہیں۔ سنسکرت میں بھی اس قسم کی نظمیں موجود نہیں۔ البتہ پنجابی میں "بارہ ماسہ" موجود ہے۔ خواجہ مسعود سعد لاہوری نے سب سے پہلے فارسی میں دوازدہ ماہہ لکھا۔ معلوم نہیں کہ یہ اُن کی ایجاد ہے۔ اور پنجابی زبان کے شاعروں نے ان کی پیروی میں بارہ ماسے لکھے یا انہوں نے پنجابی شاعروں کی تقلید میں فارسی میں بارہ ماسہ لکھ ڈالا۔ خواجہ مسعود کا بارہ ماسہ مدحیہ ہے۔ جس میں شاہ ارسلان بن مسعود متوفی ۵۱۲ھ ہجری کی مدح ہے۔ مسعود نے "دوازدہ ماہہ" کے ساتھ غزلیات ایامیہ اور غزلیات اسبوعیہ بھی لکھیں۔ غزلیات ایامیہ میں ہر غزل فارسی مہینے کے دنوں کے نام پر اور غزلیات اسبوعیہ میں ہر غزل ہفتے کے دنوں کے نام پر لکھی گئی ہے۔ اور یہ سب ارسلان کی مدح میں ہیں۔ اسی قسم کی نظموں میں پنجابی کی سی حرفیاں بھی ہیں۔ غرض ایسی نظمیں فارسی ادبیات میں موجود نہیں۔ یا تو یہ خواجہ کی ایجاد ہیں۔ یا انہوں نے پنجابی شاعروں کی تقلید میں لکھی ہیں۔

اُردو دہلی پہنچ گئی

۵۸۹ھ ہجری میں سلطان قطب الدین ایبک نے دہلی اور میرٹھ فتح کر لیے۔ اور دارالخلافہ لاہور سے دہلی میں منتقل کر لیا (جس طرح انگریزوں نے ۱۹۱۱ء میں اپنا دارالحکومت کلکتہ سے دہلی میں منتقل کیا تھا) جب دہلی کی طرف مہاجرت ہوئی۔ تو فوج کی زیادہ تعداد پنجابیوں پر مشتمل تھی۔ اس کے علاوہ ہزاروں تاجر۔ اُمراء۔ حکام۔ منشی۔ متصدی۔ پیشہ ور مزدور وغیرہ بھی لاہور سے دہلی میں منتقل ہوئے۔ سلطان قطب الدین ایبک نے چند سال میں اجمیر۔ ہانسی۔ سرستی۔ رام۔ بدایوں۔ قنوج۔ بنارس۔ نہروالہ۔ تھینکر۔ گوالیار۔ اودھ اور مالوہ بھی فتح کر ڈالے۔ اس طرح یہ زبان مذکورہ شہروں میں بھی پہنچ گئی۔

پھر خاندانِ تغلق میں غیاث الدین تغلق کا بہت سا وقت لاہور میں گزرا۔ اور ۷۲۰ھ ہجری میں دہلی پر قابض ہو کر خاندانِ تغلق کی بنیاد ڈالی۔ اس طرح دہلی میں پنجاب سے اور نئے پنجابی آ گئے۔ فیروز تغلق کی ماں بھی دائی بوہر کی بیٹی تھی۔ دہلی میں اس سے پہلے بھی مسلمان ایک ایسی زبان بول رہے تھے۔ جو سلطان قطب الدین ایبک کے ساتھ دہلی میں آئی تھی اور دیہاں پوربیوں کی زبان کے بہت قریب تھی۔

اُردو دکن میں

محمد تغلق نے ۷۲۵ھ ہجری میں اپنا دارالخلافہ دہلی سے دولت آباد (دکن)

میں منتقل کر دیا۔ اس طرح دہلی کی زبان دکن پہنچ گئی۔ اگرچہ سلطان نے کچھ عرصہ کے بعد دارالخلافہ پھر دہلی میں منتقل کر لیا۔ مگر بہت سے لوگ دولت آباد ہی میں رہ پڑے۔ ۷۴۸ھ ہجری میں حسن گنگو نے دکن میں بہمنی سلطنت قائم کر لی اور یہ ملک ہندوستان سے الگ ہو گیا۔ دکن میں بہمنی سلطنت ۹۳۳ھ ہجری تک یعنی دو سو سال قائم رہی۔ بعد ازاں یہ سلطنت عماد شاہی۔ نظام شاہی۔ برید شاہی۔ عادل شاہی اور قطب شاہی کے نام سے ۵ ریاستوں میں تقسیم ہو گئی۔ یہ سلطنتیں یکے بعد دیگرے مغل بادشاہوں نے ہندوستان میں شامل کیں۔ آخری دونوں ریاستوں کو اورنگ زیب عالمگیر نے ۱۰۹۷ھ اور ۱۰۹۸ھ ہجری میں فتح کیا۔ اِس طرح چار سو سال کے بعد دکن کا الحاق پھر دہلی سے ہو گیا۔ اس چار سو سال میں دہلی اور دکن میں اُردو زبان نے الگ الگ ترقی کی۔ اور دونوں میں کسی قدر فرق ہو گیا۔ جب اورنگ زیب کے عہد میں ولی دکنی دہلی آئے۔ تو ولی اور دہلوی شعراء کی زبان میں نمایاں فرق تھا۔ شاہ سعداللہ گلشن نے ولی کو دہلوی زبان میں شعر کہنے کا مشورہ دیا جسے ولی نے قبول کیا۔

گجرات چونکہ دکن کے قریب ہی ہے، اس لیے اُردو زبان دکن سے گجرات بھی پہنچ گئی تھی۔ گجراتی اُردو گوجری کہلاتی تھی۔ یہاں دسویں صدی ہجری میں اُردو میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ بھی شروع ہو گیا تھا۔ مغلوں سے پہلے بھی اور مغلوں کے عہد میں بھی دہلی پر پنجاب کا بہت اثر رہا۔

صوفیائے کرام کا حصہ

پنجاب کی قدیم تاریخ جس کا تعلق ہندوؤں کے زمانے سے ہے ناپید ہے قدیم ہندوؤں کو اہلِ پنجاب سے سخت نفرت تھی۔ اس لیے ہندوؤں کی قدیم کتابوں میں اہلِ پنجاب کا ذکر اچھے الفاظ میں نہیں کیا گیا۔ پنجاب میں مسلمانوں کی آمد سے انقلاب رُونما ہؤا۔ اہلِ پنجاب نے مذہب اسلام قبول کر کے زندگی کے ہر شعبے میں ترقی کی۔ اور پنجاب میں بیشمار علماء و فضلاء پیدا ہو گئے۔ مولانا علاء الدین لاہور کے باشندہ تھے اور ممتاز علماء میں شمار ہوتے تھے۔ قصور سے مولانا سراج الدین پیدا ہوئے۔ ملتان میں شیخ بہاؤالدین زکریا اور اجودھن میں شیخ فریدالدین مشہور بزرگ ہوئے۔ اگرچہ وسط ایشیا کے مغل حملہ آوروں نے پنجاب کو دم نہیں لینے دیا۔ اور پنجاب کی ترقی میں رکاوٹیں پیدا ہوتی رہیں۔ لیکن اسی نقصان سے یہ فائدہ ہؤا کہ پنجاب نے ہندوستان کو تین خاندان ایسے دیئے جنہوں نے دہلی کے تخت پر بیٹھ کر دو سو برس تک حکمرانی کی۔ یعنی خاندان غلاماں، خاندان تغلق اور خاندان لودھی۔

ملکِ پنجاب کی زبان کو آجکل پنجابی کہتے ہیں۔ امیر خسرو اسے لاہوری اور ابوالفضل ملتانی کہتے تھے۔ مغربی مصنفین مشرقی پنجاب کی زبان کو پنجابی اور مغربی پنجاب کو لہندا کہتے ہیں۔ اور اس کا رشتہ سندھی

اور کشمیری سے ملاتے ہیں۔ مگر اہلِ پنجاب اس تفریق کو نہیں مانتے۔ وہ سارے پنجاب کی زبان کو پنجابی ہی کہتے ہیں۔

پنجابی میں شعر و ادب کا بہت بڑا ذخیرہ موجود ہے۔ خواجہ مسعود سعد کے بعد پنجابی کے پہلے شاعر شیخ فرید الدین مسعود متوفی ۶۶۴ھ ہجری ہیں۔ سکھ انہیں فرید الدین ابراہیم کہتے ہیں۔ جو گورونانک کے معاصر تھے۔ ان کے کلام کا ایک حصہ گرنتھ صاحب (سکھوں کی مقدس کتاب) میں محفوظ ہے۔ دوسرے شاعر گورونانک صاحب ہیں۔ جن کا جپ جی سکھوں میں بہت مقبول ہے۔ شاہ حسین متوفی ۱۰۰۸ھ ہجری نے ایک کافی اپنی یادگار چھوڑی ہے۔ پنجاب کے علماء نے بیشمار کتابیں اور رسالے جاہلوں کو مذہبی احکام اور دینیات کی تعلیم دینے کے لیے لکھے۔ پنجابی میں ایسی تالیفات کا سلسلہ بہت وسیع ہے۔ مولوی عبداللہ نے جہانگیر کے عہد سے شاہجہاں کے عہد تک برابر چالیس سال تصنیف و تالیف میں صرف کیے۔ انہوں نے علومِ دین اور فقہ کی بہت خدمت کی۔ علاول بن درویش محمدؐ نے مسائلِ فقہ لکھے۔ مولانا عبدالکریم نے ۱۰۸۶ھ ہجری میں نجات المومنین تصنیف کی۔ ۱۰۵۴ھ ہجری میں فقیر شاعر نے نور نامہ نظم کیا۔

اورنگ زیب عالمگیر کے عہد سے بچوں کی کتابوں کا سلسلہ شروع ہوا جن میں ذریعۂ تعلیم پنجابی ہے۔ کومل رائے ستامی نے ۱۱۰۵ھ ہجری میں ایزدباری اور امید نے ۱۱۰۶ھ ہجری میں اللہ باری تالیف کیں۔ خالق نامہ عبدالرحمٰن بن محمد قاسم قصوری نے لکھا۔ رازق باری اور واحد باری کا ذکر وارث شاہ نے ہیر رانجھے میں کیا ہے۔ ۱۲۲۰ھ ہجری میں گنیش داس نے سنعت باری لکھی۔

نیم مذہبی تصانیف میں احوال الآخرت۔ معراج نامے۔ نور نامے۔ وفات نامے۔ جنگ نامے وغیرہ قسم کی کتابوں کا سلسلہ بہت وسیع ہے۔ بعض کتابیں طب میں بھی تصنیف اور ترجمہ ہوئیں۔ مثلاً دار الشفاء فاروقی مجربات اکبری وغیرہ۔

قصص و افسانہ میں ہیر رانجھا کا قصہ وارث شاہ نے ۱۱۸۰ھ ہجری میں محمد شاہ کے عہد میں نظم کیا۔ سوہنی مہیوال کا قصہ سید فضل شاہ۔ مشتاق رضا اور غمناک نے اپنے اپنے عہد میں لکھا۔ سسی پنوں کو ہاشم۔ سید فضل شاہ۔ مولوی غلام رسول۔ احمد یار اور بوٹا نے الگ الگ نظم کیا۔ یوسف زلیخا کے قصے کو پیرانِ تہ محمد سعید۔ مولوی غلام رسول نے نظم کا جامہ پہنایا۔ سب سے قدیم یوسف زلیخا عبدالحکیم کی ہے جو ۱۲۱۸ھ ہجری میں لکھی گئی۔ عبدالحکیم تحصیل احمد پور ریاست بہاولپور کے باشندے تھے۔

صوفی شعراء میں حضرت بلھے شاہ متوفی ۱۱۷۱ھ ہجری اور علی حیدر متوفی ۱۱۹۱ھ ہجری بہت مشہور ہیں۔ پنجابی میں قصص الانبیاء۔ شاہ نامہ۔ مثنوی مولانا روم اور دیوان حافظ تک کے ترجمے ہو چکے ہیں۔ پنجابی ادب

کی ایک اور صنف جنگ نامے ہیں۔ جن میں شہید کربلا اور ان کی جنگوں کا ذکر ہے۔ ان میں مقبل کا جنگ نامہ سب سے قدیم ہے۔ جو عہد محمد شاہ میں ۱۱۶۰ھ ہجری میں لکھا گیا۔ اس کے علاوہ پنجابی میں بہت سے بارہ ماسے اور سی حرفیاں بھی ہیں۔

سوال:۔ اُردو زبان کی ابتداء کے بارے میں مختلف محققین کی آراء کی روشنی میں اپنے خیالات کا اظہار کیجئے۔

جواب:۔ اُردو کی ابتداء کے متعلق شروع ہی سے مختلف قسم کے نظریات پیش کیے جاتے ہیں اور جیسے جیسے تحقیقات میں آسانیاں فراہم ہوتی گئیں پرانے خیالات غلط نکلتے رہے اور جدید نظریات زیادہ یقینی اور سائنٹفک ثابت ہوئے، چنانچہ اس سلسلہ میں سب سے پہلے ہمیں قدیم تذکروں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ نکات الشعراء، تذکرہ میر حسن، تذکرۂ مصحفی اور اسی طرح کی دوسری پرانی تحریروں میں بہت سی جگہوں پر اُردو کی ابتداء کے متعلق خیالات ظاہر کیے گئے ہیں لیکن ان میں چند جملوں کے علاوہ کسی خاص نظریہ کی طرف اشارہ نہیں ملتا۔ انشاء اللہ خاں انشاؔ کی دریافت لطافت کے ذریعہ موضوع بحث پر کچھ روشنی پڑتی ہے۔

تذکروں کے بعد بعض انگریزی تصانیف اور مغربی مورخین کی تحریروں میں بھی اُردو کی ابتداء سے بحث کی گئی ہے، ایک فرانسیسی عالم گارساں دتاسی نے سب سے پہلے ہندوستانی ادب کی مکمل تاریخ پیش کی۔ اس کے علاوہ جان گلکرائسٹ، شیکسپئر، فاربس اور اسٹورٹ وغیرہ نے بھی اُردو زبان کے متعلق تحقیقات کر کے اس زبان پر بہت بڑا احسان کیا۔ اِن علماء نے اُردو یا ہندوستانی زبانوں کی ابتداء کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے اگرچہ وہ آخری اور قطعی نہیں ہیں لیکن ان کے ذریعہ اُردو کی ابتداء کے مسئلہ کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔

عہدِ متوسط میں بہت سی ایسی تحریریں ملتی ہیں جن سے اُردو کے آغاز اور اس کے ارتقاء پر بحث کی گئی ہے۔ چنانچہ میر امن نے باغ و بہار کے دیباچہ میں محمد حسین آزاد نے آبِ حیات کے مقدمہ میں اور سر سید نے بعض مضامین میں اُردو کی داغ بیل کے متعلق مختلف خیالات ظاہر کیے ہیں۔ آزاد نے آبِ حیات میں "زبان اُردو کی تاریخ" کے عنوان سے جو باب شروع کیا ہے اس میں لکھتے ہیں:۔

"اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری اُردو زبان برج بھاشا سے نکلی ہے اور برج بھاشا خاص ہندوستانی زبان ہے"

برج بھاشا اُردو کا سرچشمہ ہو ہی نہیں سکتی کیونکہ جب اُردو کا ارتقاء ہوا اس وقت خود برج بھاشا

بھی ارتقائی حالت میں تھی، اسی لیے یہ خیال عام طور سے اُردو کی ابتداء کے لیے تسلیم نہیں کیا جاتا۔ لیکن آزاد نے سنسکرت اور فارسی الفاظ کے تعلق سے جو بحث کی ہے اس سے اُردو کی تاریخ سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔

جدید دور کے بہت سے ماہرین لسانیات نے اس سلسلہ میں گہری چھان بین کر کے اُردو کی ابتداء کے متعلق جو نظریات قائم کیے ہیں وہ اس مسئلہ کو بہت حد تک آسانی سے حل کر دیتے ہیں اور اس زبان کی پیدائش کے سلسلہ میں جو کشمکش تھی وہ دُور ہو جاتی ہے۔ چنانچہ گریرسن، ڈاکٹر سنتی کمار چڑجی، پروفیسر احتشام حسین، سدھیشور ورما، ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ، پروفیسر محمود شیرانی اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں وغیرہ نے تمام مختلف نظریات اور خیالات سے بحث کر کے اُردو کی پیدائش کے متعلق اہم معلومات فراہم کر دی ہیں جس سے اس زبان کے مطالعہ میں بہت آسانی پیدا ہوتی ہے۔

مختلف نظریات

ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ نے اپنی کتاب "ہندوستانی لسانیات" میں اُن تمام نظریات سے بحث کی ہے جو عہد حاضر میں اُردو، (ہندوستانی) کے آغاز کے سلسلہ میں پیش کیے جاتے ہیں۔ ان سب کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ سمجھنا سخت مشکل ہو جاتا ہے کہ کونسا خیال سب سے بہتر اور مناسب ہے لیکن اِن سب میں اُردو زبان کے آغاز کو ہندو مسلم میل جول کا نتیجہ قرار دیا گیا ہے مگر اس میل جول کے مقام، نوعیت اور پھر نتیجے نکالنے میں یہ سب تحریریں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

۱۔ پہلا نظریہ یہ ہے کہ ہندوستانی کا آغاز دکن میں ہوا۔ جب مسلمان تاجروں کے گروہ ہندوستان آئے تو وہ مالابار کے ساحلوں کو پار کر کے اسی کے آس پاس آباد ہو گئے یہاں ہندو اور مسلمانوں کے میل جول سے ایک نئی زبان کی بنیاد پڑی۔ جو اُردو کی ابتدائی شکل رہی ہو گی۔ یہ نظریہ زیادہ مناسب نہیں ہے۔ کیونکہ اُردو اپنی ساخت کے لحاظ سے ایک آریائی زبان ہے اور اس علاقہ میں دراوڑی زبانوں کا اثر تھا۔ اگر اُردو کی ابتداء اس طرح ہوتی تو اس پر دراوڑی اثرات زیادہ ملتے۔ دوسرے عربی عناصر ہونا ضروری تھے لیکن چونکہ یہ چیزیں نہیں ہیں اس لیے یہ خیال قابلِ لحاظ نہیں ہو سکتا۔

۲۔ بعض علماء کا یہ خیال ہے کہ مسلمان فاتحین کئی صدیوں تک سندھ میں مقیم رہے اس طرح وہاں ایک نئی زبان کی بنیاد ڈالی جو بعد میں اُردو کہی گئی۔ یہ نظریہ بھی قابلِ قبول نہیں ہے۔ کیونکہ یہ ابتدائی سندھی زبان کی شکل ہو گی جس میں عربی کے اثرات زیادہ پائے جاتے ہیں۔ پہلے نظریہ

کی طرح لسانی اعتبار سے یہ بھی اُردو سے مختلف نہ ہے۔

۳۔ پروفیسر محمود شیرانی نے اپنی کتاب "پنجاب میں اُردو" میں لکھا ہے اُردو برج بھاشا کے مقابلہ میں پنجابی سے زیادہ قریب اور مشترک ہے، ان کے خیال میں پنجابی اور اُردو دونوں کا نحوی اور لسانی ارتقاء ایک ہی طرح ہُوا۔ اور لفظی اور صوتی تغیرات کے لحاظ سے دونوں میں گہرا اشتراک ملتا ہے۔ جب محمود غزنوی نے دسویں صدی عیسوی کے آخر میں پنجاب پر قبضہ کر لیا تو تقریباً دو سو سال تک اس پر ان کا اثر رہا۔ اس عرصہ میں ایک نئی زبان کی بنیاد پڑی جو اب اُردو کی موجودہ شکل میں آگئی ہے۔ پروفیسر شیرانی نے اپنی تحقیقی کاوش سے جو نتائج برآمد کیے ہیں وہ اُردو کی ابتدائی منزل کا پتہ لگانے میں کافی مدد دے سکتے ہیں لیکن اُن کا یہ خیال اُردو کا سرچشمہ پنجابی ہے۔ قرین قیاس نہیں ہے۔

ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ محمد غوری کے دہلی فتح کرنے کے بعد فارسی کے اثرات زیادہ بڑھے یہاں پر ہندی کا رواج زیادہ تھا۔ اس طرح فارسی اور ہندی کے میل جول سے اردو کا وجود ہُوا۔ چنانچہ بارہویں صدی عیسوی سے شروع ہو کر محمد تغلق کے دورِ حکومت یعنی تقریباً چودھویں صدی عیسوی تک اس کا اثر پھیلتا رہا اور جب اس نے اپنا دار السلطنت دہلی سے دکن منتقل کیا تو پھر وہاں بھی اُردو کا رواج بڑھا۔ یہ خیال بھی زیادہ مستند نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ اُردو کے ابتدائی نقوش مسلمانوں کی فتح سے پہلے ملنے لگتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ "ہندوستانی لسانیات" میں لکھتے ہیں :-

"اُردو اس زبان سے مشتق ہے جو بالعموم "نئے ہند آریائی دور" میں اس حصّہ ملک میں بولی جاتی تھی جس کے ایک طرف عہدِ حاضر کا شمال مغربی سرحدی صوبہ ہے اور دوسری طرف الٰہ آباد۔ اگر یہ کہا جائے تو صحیح ہے کہ اُردو اس زبان پر مبنی ہے جو پنجاب میں بارھویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی مگر اس سے تو یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ اس زبان پر مبنی نہیں ہے جو اس وقت دہلی کے اطراف اور دوآبہ گنگ و جمن میں بولی جاتی تھی۔ کیونکہ ہند آریائی دور کے آغاز کے وقت پنجاب کی اور دہلی کے نواح کی زبانوں میں بہت کم فرق تھا موجودہ زمانہ میں یہ بتانا مشکل ہے کہ کس ٹھیک ٹھیک وقت سے پنجاب کی اور نواح دہلی کی زبان میں فرق پیدا ہونے لگا۔ یقین ہے کہ یہ فرق مسلمانوں کے قبضۂ دہلی کے بعد سے شروع ہو۔ ابتداء میں وہ صرف ایک تدریجی تغیر ہو گا مگر آخرکار ان دونوں مقامات کی بولیوں کے درمیان ایک ایسا خلیج حائل ہوتا گیا کہ ایک پنجابی

بن گئی اور دوسری کھڑی بولی اُردو نہ تو پنجابی سے مشتق ہے اور نہ کھڑی بولی سے، بلکہ اس زبان سے جو ان دونوں کی مشترک سرچشمہ تھی اور یہی وجہ ہے کہ وہ بعض باتوں میں پنجابی سے مشابہ ہے اور بعض میں کھڑی بولی سے، لیکن یہ مسلمانوں کے صدر مقام صدیوں تک دہلی اور آگرہ رہے۔ اس لیے اُردو زیادہ کھڑی بولی ہی سے متاثر ہوئی۔ کھڑی بولی کے علاوہ اُردو پر ہریانی اور بانگڑہ کا بھی اثر ملتا ہے۔ کیونکہ دہلی کے شمال مغرب کے علاقہ میں یہی زبان بولی جاتی تھی۔ اور مسلمان فاتحین نے یہاں بھی قیام کیا۔ چنانچہ جب شمال کی طرف سے مسلمان حملہ آور دکن گئے تو وہ یہی زبان استعمال کرتے تھے۔ جو دہلی کی زبان سے مختلف تھی اور یہ زبان جب دکن میں پھیلی تو اُس زبان سے مختلف تھی جو کھڑی بولی سے متاثر تھی۔

پروفیسر احتشام حسین صاحب نے کھڑی بولی اور اُردو کے مسئلہ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:-

"کھڑی بولی دلی اور مغربی علاقہ کے عوام کی بولی تھی۔ پنجابی میں فارسی عربی الفاظ کی آمیزش ہو رہی تھی، جب دہلی میں دار السلطنت قائم ہوا تو یہ اثر اور آگے بڑھا۔ آپ بھرنشیں خود بھی جدید ہند آریائی پراکرتوں کا ڈھانچہ تیار کر رہی تھی۔ کھڑی بولی میں عربی فارسی آوازوں کے داخل ہونے سے ایک ایسا صوتی نظام بن رہا تھا۔ جس میں فارسی لہجہ اور تلفظ کی کھپ بھی ہو سکے اس طرح کھڑی بولی جو ادبی حیثیت سے بالکل تہی دامن اور صرف بول چال کی زبان ہونے کے لحاظ سے ایک چھوٹے سے علاقہ میں محدود تھی۔ نئے لسانی عناصر جذب کر کے اہمیت اختیار کرتی جا رہی تھی۔"

بہر حال کھڑی بولی اور پنجابی میں صوتی لحاظ سے کافی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ بعد میں ان دونوں میں زیادہ اختلاف پیدا ہوتے گئے۔ اُردو صوتی اعتبار سے کھڑی بولی سے زیادہ قریب ہوتی گئی اور احتشام حسین صاحب کے الفاظ میں "اس نئی زبان کو ابتداء" کسی نے قصداً الگ زبان کی حیثیت سے استعمال نہیں کیا۔ اُسے انہیں سماجی اور تمدنی ضرورتوں نے جنم دیا جس پر دنیا کی زبانوں کی پیدائش اور ارتقاء کا مدار ہے۔ اس کی ابتدائی تشکیل میں کسی قسم کی شعوری کوشش نہیں نظر آتی۔ لیکن جن تاریخی حالات نے اسے پیدا کیا تھا وہی اس کے ارتقاء میں معین ہوئے۔"

پروفیسر مسعود حسین خاں نے تاریخ زبان اُردو میں اُردو زبان کی پیدائش اور اس کے ارتقاء کے مسئلہ پر بہت طویل اور مدلل بحث کی ہے۔ انہوں نے تمام موجودہ تحقیقات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے جو

نتائج اخذ کیے ہیں۔ اُس سے اُردو کے آغاز کو بہت اچھی سمجھا جاسکتا ہے۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:۔

"اُردو زبان نے جو ارتقائی منزلیں طے کی ہیں اس کا کھلا ہوا ثبوت اس کا قدیم و جدید ادب ہے۔ ہندوستان کی زبانوں میں جو اہمیت آج اُردو کو حاصل ہے وہ محض اتفاق نہیں بلکہ سینکڑوں سال کی تمدنی اور سیاسی تحریکات کا لازمی نتیجہ ہے۔ آریوں کی آمد سے لے کر مسلمانوں کی فتوحات تک ہندوستان میں جس علاقہ کی زبان کا راج رہا وہ مدھ دیش (مغربی یوپی اور مشرقی پنجاب) کی کسی نہ کسی بولی پر مبنی تھی۔ عہد قدیم میں ویدک زبان اسی علاقہ میں پورے طور سے نکھرتی ہے۔ رگ وید کے آخری اشلوک جمنا کی وادی میں تصنیف کیے گئے تھے۔ کلاسیکل سنسکرت کی بنیاد متھرا کے آس پاس کی کسی قدیم آریہ بولی پر رکھی گئی تھی۔ اس کے بعد سنسکرت کو تقریباً وہی مرتبہ حاصل رہا جو آج اُردو کو حاصل ہے۔ ادبی زبان کی حیثیت سے اسی زمانے میں پالی کو فروغ حاصل ہؤا جس کے متعلق اب یہ مسلّمہ طور پر کہا جا سکتا ہے کہ اس کا سرزمین بہار سے کوئی تعلق نہ تھا۔ اس کا ڈھانچہ مدیش ہی کی کسی قدیم زبان پر تیار ہوا تھا۔ عہدِ وسطیٰ مغربی یوپی کی شورسینی پراکرت (جس کا مرکز متھرا تھا) ہندوستان کی ادبی اور معیاری زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ پڑھے لکھے سماج میں سنسکرت کے بعد اگر کسی زبان کا سکّہ بیٹھا ہوا تھا تو وہ یہی پراکرت تھی۔ جس کی جھاک سنسکرت کے ناٹکوں تک میں ملتی ہے۔ عہد آپ بھرنش میں بھی اُسی علاقہ کی آپ بھرنش کو عروج حاصل رہا۔ جو پنجاب سے لے کر بنگال تک واحد ادبی زبان کے طور پر رائج تھی۔ سنہ ۱۱ئہ میں جب ترک، پنجاب کے میدانوں میں داخل ہوتے ہیں تو اس وقت شورسینی آپ بھرنش اپنے شباب پر تھی۔ ہندوستان کی جدید بولیوں کے بیج اسی کے اندر سے پھوٹنا شروع ہو گئے تھے۔

"ابھی تک یہ یقین سے نہیں کہا جاسکتا کہ ہندوستان کی نئی زبانوں کا آغاز کسی سن سے ہوتا ہے اور آپ بھرنش کب ختم ہوتی ہے۔ ہندوستان کی جدید زبانوں کی تصانیف کا سلسلہ چودھویں، بلکہ پندرہویں صدی عیسوی سے ملتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جبکہ جدید بولیاں پوری طرح اُبھر چکی تھیں"

"اسلامی فاتحین سندھ اور پنجاب پر عرصہ سے قابض تھے۔ اسی لیے ان علاقوں میں ایرانی اثرات کافی پھیل چکے تھے۔ محمود غزنوی کی فتوحات کے بعد لاہور اسلامی تہذیب و

تمدن کا مرکز بن گیا۔ یہاں کی زبان مشرقی پنجاب اور دہلی کی بولیوں سے زیادہ قریب ہے۔ لاہور کے بعد دہلی کو مرکزی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے اور بعد میں یہ مسلمانوں کا پایۂ تخت بن گیا اسی لیے پروفیسر محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ اُردو کا آغاز پنجاب سے ہؤا اور انتقال پایۂ تخت میں۔ اس کے بعد وہ دہلی اور اس کے قرب وجوار میں پھیلی۔ مسعود حسین خاں نے شیرانی کی اس رائے سے اختلاف کیا ہے۔ ان کے خیال میں لاہور سے دہلی پایۂ تخت کا تبدیل ہونا، محمد تغلق کے انتقال پایۂ تخت کی طرح نہ تھا جس نے دہلی اور اس کے اطراف کی بیشتر آبادی کو یک لخت گرم سفر ہو جانے کا حکم دیا تھا۔ لاہور اس کے بعد بھی پنجاب کے صوبہ کا صدر مقام رہا۔ تاریخ سے اس بات کی شہادت نہیں ملتی کہ لاہور کی آبادی نے کبھی بھی بڑے پیمانہ پر دہلی کو ہجرت کی ہو"

اگر پروفیسر شیرانی کی یہ رائے مان بھی لی جائے کہ نواحِ دہلی کی بولیوں (کھڑی بولی یا ہندوستانی وغیرہ) کا ارتقاء پنجابی قافلہ کا مرہونِ منت ہے تو یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اِن علاقوں میں فتح دہلی سے قبل کونسی زبان رائج تھی۔ تاریخ سے کوئی ایسی سند نہیں ملتی جس کی بنا پر کہا جا سکے کہ دہلی یا اس کے آس پاس کے علاقوں میں لاہوریوں کا کبھی بھی زور رہا ہو۔ اس کے برعکس تاریخ اس بات پر شاہد ہے کہ پایۂ تخت قرار پا جانے کے بعد لسانی لہریں دہلی سے پنجاب کی طرف برابر جاتی رہی ہیں"

پروفیسر مسعود حسین خاں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مسلمانوں کے فتح دہلی سے قبل زبان کا جو کینڈا تھا وہ نہ برج بھاشا تھی نہ کھڑی بولی بلکہ اس عہد کی قدیم آپ بھرنش کی روایات میں جکڑی ہوئی وہ زبان ہے جس پر راجستھانی کا اثر نمایاں ہے۔ دراصل اس وقت تک ہندوستان کی جدید بولیوں کا ارتقاء صحیح معنوں میں نہیں ہؤا تھا اور خاص طور سے ان کی کوئی ادبی اہمیت تو تھی ہی نہیں۔ پندرھویں صدی تک برج کے نمونے نہ ہونے کے برابر ہیں ہریانی زبان میں اورنگ زیب کے عہد تک کوئی ادب نہیں ملتا۔ اب رہی کھڑی بولی جس کی شکل ہم قدیم ہندی ادب میں دیکھتے آئے ہیں۔ پہلی بار مسلمانوں ہی کے ہاتھوں ایک نئے عروض اور نئے رسم الخط میں ڈھلتی ہے۔ لیکن یہ بھی مسلمانوں کے دہلی میں اچھی طرح متمکن ہو جانے کے بعد ہوتا ہے۔

محمود شیرانی نے کہا ہے کہ مسلمانوں کے دہلی فتح کرنے کے وقت یہاں کے لوگ برج بولتے تھے۔ مسعود حسین خاں کے خیال میں شیرانی کی یہ سبب سے کمزور دلیل ہے کیونکہ اس وقت تک برج بھاشا کا ارتقاء پورے طور پر نہ ہو سکا تھا اور کھڑی بولی سلاطین مغلیہ کے زمانہ میں بکھر چکی تھی۔ یہی کھڑی بولی

وہ زبان ہے جس کو بعد میں ہندوستانی، دہلوی وغیرہ ناموں سے پکارا گیا۔"

"ہندوستانی (کھڑی بولی) کی قدامت کا ثبوت امیر خسرو (۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۵ء) شیخ باجن اور ابوالفضل کی تحریروں سے ملتا ہے تینوں نے دہلوی زبان کی علٰحدہ حیثیت کو تسلیم کیا ہے۔ باجن پہلے شخص ہیں جنہوں نے اُردو زبان کو "زبان دہلوی" کے نام سے یاد کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اُردو ان ایام میں برج سے علٰحدہ مانی جاتی تھی۔ لیکن اس سے بھی پہلے امیر خسرو نے جن ہندوستانی بولیوں کے نام گنوائے ہیں۔ ان میں دہلوی بھی نظر آتی ہے۔ خسرو کا زمانہ اوّلین سلاطین دہلی کا عہد ہے۔ اس لیے اگر اُردو پنجاب سے دہلی پہنچتی تو اتنے کم عرصہ میں اس کا اس قدر تبدیل ہو جانا حیرت انگیز ہے۔ اگر ان میں اختلاف نہ ہوتا تو خسرو کبھی دہلوی اور لاہوری میں امتیاز نہ کرتے۔

"خسرو کی تقسیم زبان سے جس لسانی حقیقت پر روشنی پڑتی ہے یہ ہے کہ مسلمان پنجاب سے فارسی آمیز یا جدید پنجابی بولتے دہلی میں داخل ہوتے ہیں۔ دہلی میں اور اس کے آس پاس ان کی مڈبھیڑ کئی بولیوں سے ہوتی ہے۔ آس پاس کے علاقوں میں ایک طرف ہریانی اور کھڑی بولی، بولی جاتی تھیں۔ چونکہ کسی قدیم زمانہ میں مشرقی پنجابی خود انہیں دونوں بولیوں کے زیرِ اثر پیدا ہوئی تھی اس لیے پنجابی بولنے والوں کو برج بھاشا کی نسبت کھڑی بولی اور ہریانی اپنے سے زیادہ قریب دکھائی دی۔ انھوں نے اس کی صوتیات اور صرف و نحو کو پنجابی سے ملتا جلتا پایا۔ اس طرح ان کی نظرِ انتخاب (غیر شعوری طور پر) برج کے بجائے انہیں بولیوں پر پڑی جسے بہت جلد بولنا سیکھ گئے۔ اور جس کی ابتدائی شکل کو انھوں نے اپنے پنجابی لب و لہجہ اور محاورے سے متاثر بھی کیا۔ اُردو کی تہہ میں جو بنیادی بولی ہے اس کا تعلق تو نواحِ دہلی سے ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ سلاطین دہلی کے عہد میں اس پر پنجاب کی زبان کا گہرا اثر رہا۔ جس کی وجہ سے دو تین صدیوں تک اس کا اپنا مقام متعیّن نہ ہو سکا۔ اسی خام اور غیر متعیّن زبان کو مسلمان دکن لے گئے تھے جہاں کچھ عرصہ بعد اجنبی ماحول میں اس کا اپنا معیار قائم ہو جاتا ہے۔"

"دہلی کے جغرافیائی محلِّ وقوع پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ یہ شہر برج بھاشا، ہریانی، کھڑی بولی اور میواتی (راجستھانی کی ایک بولی) کے سنگم پر واقع ہے۔ پنجابی مغربی ہندی کی بولیوں میں چونکہ ہریانی سے قریب تر ہے۔ اس لیے قدیم اُردو اور دکنی سے مماثلت رکھتی ہے۔ بعد کو مغلوں کے عہد میں برج بھاشا اور کھڑی بولی کے اثرات اس پر غالب آجاتے ہیں۔ اور اُردو کا پنجابی پن زائل ہونا شروع ہو جاتا ہے۔"

اس طرح پروفیسر مسعود حسین خاں کے ان دلائل سے اُردو زبان کی ابتداء اور اس کے ارتقائی منازل پر بہت اچھی روشنی پڑتی ہے۔ حال ہی میں پروفیسر شوکت سبزواری نے اپنی کتاب "اُردو زبان کا

ارتقا، میں یہ خیال پیش کیا ہے کہ اُردو کی ابتداء کا سراغ پالی میں تلاش کرنا چاہیئے۔ کیونکہ قواعد اور ساخت کے اعتبار سے اُردو سب سے زیادہ اس سے مماثلت رکھتی ہے لیکن یہ بہت بحث طلب مسئلہ ہے اور اسے تسلیم کیے جانے کے لیے ابھی کافی مواد فراہم نہیں ہوا ہے۔

مختصر یہ کہ جدید ہند آریائی زبانوں کے مغربی ہندی سلسلہ سے ہندوستان کی جتنی جدید زبانوں کا ارتقا ہوا اس میں اُردو ہندی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ برج بھاشا، بنگارو، کھڑی بولی، قنوجی اور بندیلی وغیرہ بولیاں بھی اسی گروہ سے تعلق رکھتی ہیں۔ اُردو کا سلسلہ کھڑی بولی سے زیادہ قریب ہے۔

ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی نے لکھا ہے کہ چونکہ "کھڑی بولی" کا تعلق مسلمان بادشاہوں کے دربار سے ہوگیا تھا اس لیے اُسے کھڑی بولی کہا گیا۔ اس علاقہ کی دوسری زبانیں یعنی برج بھاشا وغیرہ پڑی بولیاں کہی جاتی تھیں۔ دوسری وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ ہوسکتا ہے برج بھاشا کی نرم بولی کے مقابلہ میں چونکہ اس کا لہجہ سخت اور درشت ہو۔ اس لیے کھڑی یا کھرّی بولی کہدیا گیا ہو۔ یا یہ نام اسے ایرانیوں نے دیا ہو۔

اُردو دنیا کی ایک ایسی عجیب و غریب زبان ہے جو ہمیشہ غلط فہمیوں میں گھری رہی اور جس کو اپنوں اور بیگانوں نے اکثر و بیشتر نقصان پہنچانے ہی کی کوشش کی۔ اس کی شکل و صورت ہر دور میں بہت سوں کو دھوکہ دیتی رہی ہے۔ اس طرح اس کے آغاز اور ارتقاء کی نسبت بھی بڑے بڑے ادیب اور محقق اکثر بھول بھلیوں میں بھٹکتے رہے ہیں اور بعض اب تک بھٹک رہے ہیں۔

بعض لوگ غلط فہمی یا مقامی تعصب کی وجہ سے اُردو کو ہندی یا سندھی یا برج بھاشا یا کھڑی بولی کی بیٹی سمجھ لیتے ہیں اور دوسروں کو بھی سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ حالانکہ یہ ایسی غلطی ہے کہ اس کو مان لینے کی وجہ سے ہر منزل پر نت نئی غلطیوں کو گوارا کرلینا پڑتا ہے اور یہ سلسلہ لامتناہی بن کر بلند پایہ صاحبان فضل و کمال کو بھی گم راہ کر دیتا ہے۔ یہ غلطیاں زیادہ تر یورپی محققین اور ماہرین لسانیات کی پیدا کردہ ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جرمن، فرانسیسی اور انگریز ماہرین لسانیات نے ہماری زبان سے متعلق قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں اور ہم ان کے احسان کے ہمیشہ معترف رہیں گے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ اعترافِ احسان کے ساتھ ہم اُن کی غلطیوں کو بھی آنکھ بند کر کے قبول کرلیں۔

ہمارے ملک کی سیاسی و سماجی آزادی کے بعد سے اس بات کی ضرورت ہے کہ ہم اپنی ذہنی آزادی بھی حاصل کرلیں اور اپنی زبانوں اور ان کے ادب کے متعلق آزادانہ اور صحت مندانہ رجحانات کو پیش نظر رکھ کر تحقیقات کریں اور ایسے غلط نظریوں اور بے بنیاد خیالات کو چھان بین کے بعد علی الاعلان رد کردیں۔ جن کو ہم اپنی کم علمی یا یورپ کے ماہرین لسانیات پر اعتقاد یا ان کے بے جا رعب کی وجہ سے

صحیح مان لیا کرتے تھے۔ اور مان رہے ہیں۔

یہ بات عجیب ہے کہ اُردو اور پنجابی کے اصل تعلق کی نسبت کسی یورپی ماہر لسانیات کا ذہن اب تک منتقل نہیں ہؤا۔ اس کی طرف سب سے پہلے ہندوستانیوں ہی کی توجہ منعطف ہوئی۔ اور ہندوستانی اہلِ قلم ہی نے اُردو اور پنجابی کے اس بنیادی تعلق کو سب سے پہلے بے نقاب کیا چنانچہ ۱۹۲۸ء میں پروفیسر حافظ محمود شیرانی نے اپنی کتاب "پنجاب میں اُردو" میں اس خیال کو نہایت واضح انداز میں دلائل کے ساتھ پیش کیا تھا۔ اس کتاب کی اشاعت سے ایک سال قبل ہی راقم الحروف اُردو کے آغاز و ارتقاء کے موضوع پر لندن یونیورسٹی میں لسانی تحقیقات میں مصروف تھا۔ میرے مطالعے اور جستجو میں بھی یہی حقیقت بے نقاب ہوئی تھی۔ فرق صرف اتنا تھا کہ میں نے یہ واضح کیا کہ جس زمانے میں اُردو پنجاب میں بنی اس وقت پنجاب اور دوآبہ گنگ و جمن کی زبان میں بہت کم فرق پایا جاتا تھا۔ برج بھاشا کھڑی بولی اور جدید پنجابی زبانیں بعد کو عالم وجود میں آئیں۔

مولانا سلیمان ندوی کے عجیب اور متضاد بیانات پنجاب میں اُردو اور ہندوستانی لسانیات کی اشاعت کے بعد شائع ہوئے ہیں جن میں اس مسئلے کو پوری طرح واضح کر دیا گیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مولانا نے ان تحقیقی اور لسانیاتی کتابوں کے مطالعے کی زحمت ہی گوارا نہ فرمائی لیکن ان متضاد بیانات اور رایوں کا نتیجہ یہ ہؤا کہ اس کے بعد جب پنڈت کیفی نے قلم اٹھایا تو قطعی طور پر کسی نتیجے پر پہنچنے سے گریز کیا اور چونکہ یہ دونوں اصحاب لسانیات سے زیادہ تاریخ و ادب و نقد شعر کے ماہر تھے۔ اس لیے اپنے علم و فضل اور وسعتِ معلومات کے باوجود اصل مسئلے سے دُور رہ گئے یا شاید انہوں نے دوسرے مصنفوں کی تحقیق یا نظریئے سے ہم خیال ہونے کو اپنے تبحر علم کے لیے کسر شان تصوّر کیا۔

"نقوش سلیمانی" اور "کیفیہ" کی اشاعت کے بعد اُردو کے آغاز و ارتقاء اور جائے پیدائش کے بارے میں اُردو اور ہندی کے اربابِ قلم پھر تذبذب میں پڑ گئے اور اُردو کے پنجاب میں پیدا ہونے کے مسلم الثبوت نظریے کو نظر انداز کرنے کا میلان شروع ہو گیا۔ اس میلان میں شاید اس لیے بھی تقویت پیدا ہونے لگی کہ اس نظریئے کے آغاز کا سہرا کسی یورپی محقق کے سر نہیں باندھا گیا تھا۔

اُردو اور ہندی کی ان کتابوں کا ذکر ضروری ہے جو گزشتہ چند سالوں میں شائع ہوئی ہیں ان میں خاص طور پر تین کتابیں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ اس لیے کہ وہ لسانیاتی انداز میں لکھی گئی ہیں۔ اور اُردو کی ان معدودے چند کتابوں سے ہیں جو اس مخصوص موضوع پر اب تک شائع ہوئی ہیں۔ پہلی کتاب پروفیسر احتشام حسین کی "ہندوستانی لسانیات کا خاکہ" ہے۔ احتشام حسین صاحب نے

دراصل جان بیمز کی مشہور کتاب کا ترجمہ اپنے ایک سیر حاصل مقدمے کے ساتھ ۱۹۴۹ء میں شائع کیا ہے۔ ان کا مقدمہ اگرچہ بطور دیباچہ کتاب کے ساتھ شریک ہے لیکن بجائے خود ایک مبسوط مقالے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں احتشام صاحب نے اس موضوع کی تمام مطبوعہ کتابوں کے مطالعے کا بہت عمدہ نچوڑ نہایت سلجھے ہوئے انداز میں کیا ہے۔

ہندوستانی مصنّفین کے لیے کسی یورپی محقق کا نام ہی ضمانت کا کام دیتا ہے۔ چنانچہ جیولز بلاک کے اس ابتدائی خیال کو صحیح سمجھ لینے کے بعد پروفیسر احتشام نے اپنے مقدمے کو اُردو کے آغاز اور جائے پیدائش کے بارے میں کوئی قطعی نتیجہ قائم کیے بغیر ہی ختم کر دیا ہے۔

کتاب "مقدمہ تاریخ زبان اُردو" ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے علی گڑھ یونیورسٹی کی پی۔ ایچ۔ ڈی کے مقالے کے طور پر مرتب کیا تھا۔ یہ مقالہ بھی کتابی صورت میں شائع ہوا ہے۔ اس مقالے میں اگرچہ زیادہ تر پروفیسر سینتی کمار چیڑجی کا انداز اختیار کیا گیا ہے اور ان کی تحقیقات سے استفادہ کیا گیا ہے لیکن جیولز بلاک کے مذکورہ بالا مضمون کو بنیاد قرار دے کر پوری کتاب میں اس امر کی کوشش کی گئی ہے کہ پنجابی سے ہٹا کر ہریانی کو آگے بڑھایا جائے اور کچھ اس انداز میں کتاب لکھی گئی ہے کہ پنجابی واقعی پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین یہ تو مانتے ہیں کہ

"یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ ہندوستان کی جدید آریائی زبانوں کے طلوع کے وقت ہریانی اور پنجابی میں خط فاصل قائم کرنا دشوار تھا"

لیکن اس کے ساتھ ہی یہ عجیب و غریب خیال بھی ظاہر کرتے ہیں کہ:۔

"البتہ شورسینی اپ بھرنش کی جانشین ہونے کی حیثیت سے پنجابی زبان کے مقابلے میں ہریانی اور کھڑی بولی کو زیادہ قدیم ماننا پڑے گا"

اس کتاب میں مسعود صاحب سے ایک اہم فروگذاشت یہ ہوتی ہے کہ انہوں نے موجودہ پنجابی اور موجودہ ہریانی کا مقابلہ قدیم دکنی سے کر کے نتائج اخذ کیے ہیں۔ حالانکہ دکنی اُردو نے جس وقت پنجاب میں نشوونما حاصل کیا۔ اس وقت ہریانی اور کھڑی تو کجا خود برج بھاشا بھی ایک جداگانہ زبان کی حیثیت سے عالم وجود میں نہیں آئی تھی اور خود انہوں نے پروفیسر شیرانی کے اس نظریے کو قبول کیا ہے کہ ہریانی کی پیدائش مسلمان کی آمد دہلی کے بعد عمل میں آئی ہے۔

ڈاکٹر مسعود حسین مانتے ہیں کہ لاہور کی ترکی ہندی فضا میں خواجہ مسعود سعد سلمان پرورش پاتے ہیں جو ہندی زبان کے پُرگو شاعر تھے اور یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ "خواجہ مسعود کسی ہندی زبان میں بھی

شاعری کرتے تھے۔ اور شاید اُن کا دیوان خسرو کے وقت تک دستیاب تھا، لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ ہندوی زبان کونسی تھی اس لیے قیاس قائم کرتے ہیں کہ یہ زبان لاہوری ہوگی۔

یہ ایک عجیب قیاس ہے جب ہم کو معلوم ہے کہ امیر خسرو ہر جگہ کی زبانوں کا فرق جانتے تھے اور اپنے عہد کے بہت بڑے ماہر و محقق لسانیات تھے۔ چنانچہ انہوں نے اپنے عہد کی ہندوستانی زبانوں کی فہرست دی تھی جس کو مسعود صاحب نے بھی نقل کیا ہے۔ ایسی صورت میں اگر مسعود سعد سلمان کی زبان لاہوری ہوتی تو امیر خسرو اس کو لاہوری ہی لکھتے اور اگر ان کی زبان اور مسعود کے دیوان کی زبان میں فرق ہوتا تو وہ ضرور یہ بھی واضح کرتے کہ میں نے دہلوی میں شاعری کی اور مسعود نے لاہوری میں لیکن اس کی بجائے انہوں نے اپنی اور مسعود دونوں کی زبانوں کا نام ہندوی لکھا ہے۔

اس سلسلے میں ایک اور بات بھی واضح کر دینی ضروری ہے کہ امیر خسرو نے اپنی زبانوں کی فہرست سے ہندوی کو الگ ہی رکھا۔ اس لیے کہ یہ زبان بین صوبہ جاتی حیثیت اختیار کر چکی تھی۔ ان کے عہد میں یہ کوئی مقامی زبان نہیں رہی تھی۔ اور انہوں نے جن زبانوں کے نام لکھے ہیں وہ صرف مقامی ہیں اور ان مقامی زبانوں کی فہرست میں برج بھاشا کو انہوں نے دہلوی اور پنجابی کو لاہوری لکھا ہے۔ مسعود صاحب دہلوی ہی کو اُردو سمجھتے ہیں۔ اگر یہ صحیح ہوتا تو خسرو پر یہ الزام رہتا کہ انہیں نے برج بھاشا جیسی اہم زبان کا ذکر ہی نہیں کیا۔

قصہ مختصر یہ کہ ہریانی کو اُردو کا ماخذ ثابت کرنے کی کوشش میں ڈاکٹر مسعود حسین کی پوری کتاب ایسے گنجلک اور مبہم و متضاد بیانات سے معمور ہو گئی کہ ان پر ایک سرسری تبصرے کے لیے بھی کافی وقت اور فرصت درکار ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ کتاب محنت اور تلاش و جستجو سے لکھی گئی ہے اور مصنّف نے لسانیاتی مسائل سے گہرے شغف کا ثبوت دیا ہے لیکن محض جیولز بلاک کی سند پر ایک پورا نظریہ قائم کرنے اور پنجاب میں آغازِ اُردو کے نظریئے کو غلط ثابت کرنے کی سعی میں اپنی ساری قابلیّت وقف کر دی ہے۔

اسی طرح ڈاکٹر شوکت سبزواری کا پی، ایچ، ڈی کا مقالہ بھی مغربی مصنّفین کے اقتباسات اور ان کے موقع و بے موقع حوالوں سے معمور ہے یہ مقالہ "اُردو زبان کا ارتقاء" کے عنوان سے ۱۹۵۶ء میں ڈھاکہ سے شائع ہوا ہے اس میں شوکت صاحب نے ایک ستم ظریفی یہ کی ہے کہ مولوی عبدالحق صاحب کے ادبی و تنقیدی مضامین کے بعض ٹکڑوں اور بیانات کو بھی بطور سند پیش کیا ہے۔ حالانکہ مولوی صاحب کو نہ ماہر لسانیات ہونے کا خیال آیا اور نہ انہوں نے کبھی جدید لسانیات کی تالیفات اور

تحقیقات ہی کی طرف توجہ کی۔ اس کتاب میں بھی مسعود صاحب کی طرح جدید لسانیاتی نقطۂ نظر سے کام لیا گیا ہے اور اس کے آخری ابواب میں اُردو کے اکثر و بیشتر الفاظ کے صوتی و لسانیاتی ارتقاء پر فنی طریقے سے روشنی ڈالی گئی ہے لیکن اصل مسئلے کے بارے میں شوکت صاحب یورپی مصنفوں کے بارے میں اقتباسوں اور متضاد بیانات کی بھول بھلیوں میں الجھ کر رہ گئے ہیں۔ البتہ اس مقالے سے آیندہ تحقیقاتی کام کرنے والوں کے لیے ایک زاویہ نگاہ سے اُردو کے ارتقاء پر غور کرنے کا امکان سجھائی دیتا ہے اور وہ ہے پالی زبان سے اُردو کا تعلق پالی بھی اُردو کی طرح تمام ہندوستان میں پھیل چکی تھی اور ان دونوں میں ایک ایسی مشابہت نظر آتی ہے جس کی طرف توجہ کرنا ضروری ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ ان کتابوں کی اشاعت کے بعد اُردو کے آغاز و ارتقاء کے بارے میں عام طور پر انتشارِ خیال پیدا ہو گیا ہے اور ہر شخص اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنانے کی کوشش کرنے لگا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ ان سب کتابوں اور ان کے مندرجہ مبہم و متضاد بیانات کی جانچ کی جائے اور ان میں جہاں جہاں غلطی ہے اس کی تردید دلائل کے ساتھ پیش ہو اور ایک ایسی مبسوط کتاب ترتیب اور شائع کی جائے جس میں لسانیاتی نقطۂ نظر اور دلائل و براہین کے ساتھ اُردو کے آغاز و ارتقاء پر روشنی ڈالی جا سکے۔

ایک بات کو صاف طور پر واضح کرنا پڑے گا کہ ہریانی زبان کی پیدائش اُردو کی پیدائش کے بعد عمل میں آئی اور اگر قدیم دکنی اُردو کی بعض خصوصیات ہریانی زبان سے ملتی جلتی ہیں تو اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ اُردو ہریانی سے بنی بلکہ اس کا اصل سبب یہ ہے کہ اُردو اور ہریانی دونوں کا سرچشمہ ایک ہی تھا۔

قدیم دکنی اُردو کی بہت سی کتابیں اس اثنا میں شائع ہو کر منظرِ عام پر آ چکی ہیں۔ اور آ رہی ہیں۔ ان میں سے بعض ایسی ہیں جن تک شیرانی، چٹرجی اور مسعود حسین خاں کسی کی رسائی نہیں ہوئی۔ اس لیے اب قدیم ترین زبان کے نمونوں کا گرو نانک، کبیر، تلسی داس، سورداس، اور خود چند بردے کی زبان سے مقابلہ کر کے ان کے آپس کے لسانی اختلافات کو واضح اور معین کرنا پڑے گا۔

دکن میں اُردو

سوال ۵۔ دکنی بولی ہی اردو زبان کی شکل میں جلوہ گر ہوئی۔ اور کئی نامور شعرا اور ادیب اس کے منصۂ شہود پر نمایاں ہوتے۔ تبصرہ کیجیے۔

جواب ۱۔ دکنی بولی آج اردو زبان کی ایک شاخ ہو کر رہ گئی ہے لیکن اپنے آغاز کے دور میں اور اس کے بعد بھی کئی سو سال تک اس کو بڑی اہمیت حاصل تھی یہی وہ زبان ہے جو گولکنڈہ، بیجاپور اور دکن کی دوسری سلطنتوں میں ایک عرصے تک تعلیم یافتہ لوگوں کی معیاری تحریری اور بول چال کی زبان کی حیثیت سے رائج رہی ہے

دکنی زبان کی ماہیت اور اس کی نشوونما کے خاص حالات پر عمل کرنے کے لیے اردو زبان کی تاریخ میں سینکڑوں سال کی طرف جانا پڑتا ہے۔ اردو زبان جیسا کہ سب جانتے ہیں، فارسی بولنے والے مسلمانوں اور کھڑی بولی بولنے والے ہندوؤں کے پنجاب میں میل جول کا نتیجہ ہے یہی وہ صوبہ ہے جہاں سلطان محمود غزنوی کی حکومت بڑے عرصے تک قائم رہی۔ اس کے بعد محمد غوری کا دور شروع ہوا، اس دور میں بھی اردو کے خدوخال موہوم رہے، اس میں انفرادیت یا شخصیت کا کوئی رنگ پیدا نہ ہو سکا۔

خلجیوں کے دور میں اردو جس نے پنجاب میں جنم لیا تھا۔ علاؤالدین خلجی کے ساتھ دکن پہنچی۔ یہاں اس کی پرورش شمال سے بالکل مختلف اور دکنی طبائع کے میلانات کے مطابق جداگانہ قسم کے ماحول اور اثرات کے تحت ہوئی۔ دکن کی یہ اردو دکنی کہلانے لگی۔

دکنی زبان نے بیجاپور اور گولکنڈہ کی سلطنتوں کے عروج کے زمانے میں بڑی ترقی کی۔ اس میں سو ڈیڑھ سو سال تک ادبی کتابیں لکھی جاتی رہیں۔

یہ وہ زمانہ تھا جبکہ شمال میں اردو صرف بول چال کی زبان تھی۔ علم و ادب، شعر و شاعری یہاں تک کہ خط و کتابت کی زبان بھی ایرانی تھی۔ شمال میں اردو سے بے توجہی اور ایرانی کے فروغ کی کئی وجوہات ہیں جن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہاں صدیوں تک ایرانی علما اور شعرا کی آمد کا تانتا بندھا رہا۔ اور سرکاری زبان بھی ایرانی ہی تھی۔ جسے ہندوؤں کے لیے بھی ملازمت کے لیے ضروری قرار دیکر راجہ ٹوڈرمل نے ترقی کی رفتار اور تیز کر دی۔

برخلاف اس کے دکن کے حالات شمال سے مختلف رہے۔ ہندوستان کے اس حصے پر زیادہ تر یورشیں شمال ہی کی طرف سے ہو سکتی تھیں لیکن اس زمانے میں بندھیاچل کو عبور کر کے دکن پہنچنا بڑی زحمت

کا باعث ہوتا تھا یہی وجہ ہے کہ دکن کی سلطنتوں میں سالہاسال تک امن رہا۔ ہندوؤں اور مسلمانوں میں میل جول کے زیادہ سے زیادہ مواقع پیدا ہوئے اور ایک مخلوط دکنی تمدن کی بنیادیں قائم ہیں۔

اُردو زبان اور ادب کے دکن میں فروغ پانے کی بڑی وجہ ہوئی کہ بیجاپور اور گولکنڈہ کی سلطنتوں کی عدالتی اور سرکاری زبان دکنی تھی۔ اس کے علاوہ بیجاپور اور گول کنڈہ کے بیش تر بادشاہ نہ صرف خود عالم اور اہلِ قلم تھے۔ بلکہ علم وادب کی سرپرستی بھی بڑی فیاضی سے کرتے تھے۔

ان سازگار حالات اور شاہی سرپرستیوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ بڑے بڑے عالموں نے دکنی عالموں سے دکنی زبان کو اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ابتدا ایرانی ادب کے زیر اثر شعر و شاعری سے ہوئی۔ اور تقریباً تمام مروجہ اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ۔ مثنوی۔ رباعی۔ مراثی اور غزل اور درباری شعراء نے خوب زور دکھلایا۔ اس عہد کے مشہور شاعروں میں غواصی، ابن نشاطی، ملا نصرتی، جنیدی۔ سعدی۔ نوری۔ شاہی مرزا، طالب، مومن وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ جن میں سے بعض کے کلام کے نمونے، اُردو شہ پارے، میں شائع ہو چکے ہیں۔

مرثیہ گوئی کو اس عہد میں بہت فروغ ہوا کیونکہ شعراء مرثیہ گوئی کو دین اور دنیا دونوں کی بہتری کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ مرثیے سُنا سُنا کر ایک طرف درباروں میں انعام پاتے تھے اور دوسری طرف انہیں ثواب اور نجات کی بھی امید تھی۔

بیجاپور کے عادل شاہی دربار کے شاعروں میں نصرتی، ہاشم، مرزا، امین، شاہ ملک اور مومن قابلِ ذکر ہیں۔ دکنی دور کی نثری تصانیف میں سب سے زیادہ اہمیت ملا وجہی کی "سب رس" کو حاصل ہے۔ جو آج سے تقریباً تین سو سال قبل لکھی گئی۔ یہ اردو زبان کی سب سے پہلے نثری تصنیف سمجھی جاتی ہے اور انجمن ترقی اردو ہند کی طرف سے چھپ کر شائع ہو چکی ہے۔

ملا وجہی، سلطان عبداللہ قطب شاہ والئی گول کنڈہ کا درباری شاعر تھا۔ سب رس، اسی بادشاہ کے حکم سے شائع ہوئی۔ قدیم دکنی اردو نثر کے بعض نمونے اس سے پہلے کے بھی ملفوظات اور مذہبی رسائل کی شکل میں ملے ہیں۔ لیکن "سب رس" ایک مکمل اور جامع تصنیف ہے۔ اس سے پہلے کی کسی کتاب میں ایسی خوبیاں پائی نہیں جاتیں جو گول کنڈہ کے اس مصنف کی تحریریں میں نظر آتی ہیں۔ سب رس کا موضوع حسن و دل کا قصہ ہے۔ جو تمثیلی پیرایہ میں ہے بیان سادہ سلیس اور شگفتہ ہے۔ وجہی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے اپنی کتاب میں بعض، امات پر دکنی زبانوں مثلاً تلنگی اور مرہٹی کے الفاظ اور محاورے بھی استعمال کیے ہیں۔

دکنی ادب کے ترقی کے سلسلے میں اس وقت تک جن لکھنے والوں کا ذکر ہوا تقریباً ان سب کی شہرت بیسویں صدی کے اوائل تک مقامی رہی۔ دکن کا پہلا شاعر جس کا کلام نہ صرف سارے دکن میں مقبول ہوا بلکہ جس نے بندھیاچل کو عبور کر کے شمالی ہندوستان کو بھی مسخر کر لیا ولی تھا۔ ولی اورنگ آبادی کا کلام جب شمال میں پہنچا تو اہل کمال نے اس کی دل سے قدر کی۔ یہ ولی ہی کا اثر تھا کہ شمال میں حاتم، آبرو، آرزو اور دوسرے اساتذہ نے پہلی دفعہ اردو میں شعر کہنا شروع کیا۔ جس کا ثبوت خود ان کے کلام سے ملتا ہے۔ ولی کے اثرات سے دکنی الفاظ اور محاورے شمالِ ہند کے متقدمین کے کلام میں کثرت سے داخل ہوئے اور اپنی دل آویزی اور البیلے پن کی وجہ سے ادب میں ایسے رچ گئے کہ متوسلین کے کلام میں بھی اس کی چاشنی پائی جاتی ہے۔

شمال میں اردو نویسی کو مزید تقویت یوں بھی ہوئی کہ شہنشاہ اورنگ زیب کے ساتھ گولکنڈہ کے شاہی کتب خانہ کی نادر دکنی کتابیں دلی پہنچیں۔ ان کتابوں کے مطالعہ سے ادبی ذوق رکھنے والوں کی آنکھیں کھل گئیں۔ اور اردو شعر و نثر کا دور شمال میں بھی شروع ہو گیا۔

سلطنتِ مغلیہ کے بعد ہندوستان نے کچھ ایسی کروٹ بدلی کہ شمال اور جنوب کے درمیان کی رکاوٹیں روز بروز دور ہوتی گئیں۔ آمد و رفت اور رسل و رسائل کی آسانیوں نے دور افتادہ مقامات کو بھی گویا ایک دوسرے سے قریب کر دیا۔ جس کی وجہ سے ہندوستان کے سارے حصوں کی انفرادیت اور مقامی خصوصیات پر کل ہند اثرات حاوی ہونے لگے۔ بہت جلد وہ زمانہ آگیا۔ جب کہ دکنی ادبی زبان کے لیے ناموزون ہو گئی اور ناموزوں سمجھی جانے لگی اس کے برخلاف شمالی ہند اور خاص طور پر دلی اور لکھنؤ کی زبان نے معیاری زبان ہونے کا امتیاز حاصل کر لیا۔ اس انقلاب کی وجہ صاف ہے جو یہ ہے کہ جس حصہ ملک کے اہل قلم تصنیف و تالیف میں پیش رہتے ہیں وہیں کی زبان معیاری اور قابلِ تقلید بن جاتی ہے۔

دکن میں جس وقت تک علم و ادب کا زور تھا دکنی معیاری زبان بنی رہی۔ گو اس کا دائرہ مختلف وجوہات کی بناء پر بہت بڑی حد تک محدود ہی رہا اور جب شمال میں ایک سے ایک بڑے اور باعظمت شاعر اور نثر نگار پیدا ہونے لگے۔ جنہوں نے اپنی تحریروں سے اردو کو غیر فانی بنا دیا تو انہیں کی زبان لازمی طور پر ادبی زبان کے رتبہ پر پہنچ گئی۔

سوال۔ دکنی دور کے ادب میں بعض ایسی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ جو اسے شمال ہند کے ادب کے مقابلے میں ایک منفرد حیثیت دیتی ہیں۔ اس قول کی وضاحت کیجئے۔ اور مثالیں دیجئے۔

جواب،، میر تقی میر نے نکات الشعراء میں شعرائے دکن کا ذکر میر عبد الولی عزلت کی بیاض سے نقل کیا ہے، حال تو کچھ لکھا نہیں، کسی کے ایک دو شعر، کسی کے کچھ زیادہ لکھے ہیں،

میر صاحب نے جن شاعروں کا ذکر کیا ہے اور جو کلام ان کا انہیں ملا ہے اس کے لحاظ سے یہ رائے ان کی صحیح ہو تو ہو مگر اصلیت اور واقعہ کے اعتبار سے ...... بالکل غلط ہے، میر صاحب نے دکن کے سینکڑوں شعراء میں سے کم و بیش پچیس کا ذکر کیا۔ میر ان سینکڑوں میں بیسیوں ایسے ہیں جو میر عبد الولی عزلت سے بہتر شعر کہتے ہیں کسی کے ایک دو شعر پڑھ کر اس کی نسبت جو رائے قائم کی جائے "وہ ؟" سے دور ہو گی، مرزا داؤد کا صرف ایک شعر میر صاحب کو ملا ہے۔ حالانکہ ان کے دیوان میں پانسو شعر سے کم نہیں، اگر تم اسی ایک شعر کو پڑھ کر سارے دیوان کو خرافات کہدو تو اس سے زیادہ زبردستی کیا ہو سکتی ہے۔

جن لوگوں کی خبر میر صاحب کو نہیں ہوئی، ان میں سے میر عاشق علی خاں ایما، میر غلام علی ارشد، مرزا علی نقی خاں ایجاد، میر عبد الحی خاں صارم، عارف الدین خان عاجز۔ میر اولاد محمد ذکا، لچھمی زائن شفیق اور بہت سے ایسے شعراء ہیں جن کے ہاں زبان کی صفائی، خیالات کی رنگینی اور پختگی کلام کے تمام لوازم موجود ہیں۔

افسوس ہے کہ اس زمانہ میں جبکہ چھاپہ خانوں کی کثرت سے نایاب کتابیں کوڑیوں کے مول بک رہی ہیں ان کے دواوین اور پرانے تذکرے اب تک گمنامی کے پردے میں چھپے ہوئے ہیں۔

شمس الدین ولی

شمس الدین لقب، ولی اللہ نام، ولی تخلص اورنگ آباد میں تقریباً ۱۰۷۹ھ میں پیدا ہوئے، خاندان کا حال معلوم نہیں، آزاد نے آبِ حیات میں ان کو گجرات کا باشندہ اور علامہ وجیہ الدین علوی کی نسل سے بتایا ہے، مگر اس کو کوئی تاریخی سند نہیں بتائی صرف تذکرہ حکیم قدرت اللہ خاں قاسم کا حوالہ دیا ہے، یہ تذکرہ میری نظر سے نہیں گزرا مگر میر محمد تقی میر اور میر حسن کے تذکرے پیشِ نظر ہیں، وہ ان کو اورنگ آباد کا باشندہ ظاہر کرتے ہیں۔

آصفی ملکاپوری نے حال میں ایک بسیط تذکرہ شعرائے دکن کا شائع کیا ہے۔ اس میں بھی ولی کو اورنگ آباد کا ظاہر کیا ہے اور خود ان کے کلام اور سانڈ کے لب و لہجہ سے اس کی سند بہم پہنچائی ہے کہ وہ دکن کے رہنے والے تھے۔

علامہ وجیہ الدین کا خاندان گجرات میں اپنے فضل و کمال اور فیض رسانی کے لحاظ سے بہت معزز و ممتاز

سمجھا جاتا تھا، گجرات پر مغلوں کے قبضہ ہو جانے کے بعد اچھے اچھے گھرانوں کے لوگ پریشان ہو کر بیجاپور، احمد نگر برار اور برہان پور کو چلے گئے تھے۔ انہی نقل مکان کرنے والوں میں شاہ اسد اللہ علامہ وجیہ الدین کے پوتے بھی تھے، جنہوں نے بیجاپور میں بود و باش اختیار کی تھی۔ اگر یہ صحیح ہے کہ ولی کو علامہ وجیہ الدین کے خاندان سے نسبت تھی تو کیا عجب ہے کہ یہ شاہ اسد اللہ سے کوئی واسطہ رکھتے ہوں۔

آصفی کہتے ہیں کہ بیس برس کے سن میں تحصیلِ علم کے لیے گجرات گئے اور علاقۂ مذکور کے مدرسہ میں تعلیم حاصل کی، چند روز کے بعد اسی خاندان کے ایک سجادہ نشین کے ہاتھ پر طریقۂ قادریہ شطاریہ" میں بیعت کی۔

سید ابوالمعالی احمد آباد گجرات کے ایک بزرگ زادے سے ولی کو ایسی محبت ہو گئی تھی کہ اس کو دیکھنے والے عشق سے تعبیر کرتے تھے، انہوں نے بزرگانِ دین کی زیارت کی نیت سے دلی، سرہند کا سفر اختیار کیا، ولی بھی ان کے ساتھ ہو لیے،

دلی میں شاہ سعد اللہ گلشن نقشبندیہ سلسلہ کے ایک نامور بزرگ اور بہت پُرگو شاعر تھے۔ ولی نے ان کے فیضِ صحبت سے فائدہ اٹھایا، اور اپنے شعر سنائے، میر تقی میر نکات الشعراء میں لکھتے ہیں کہ شاہ سعد اللہ گلشن نے ان کے شعر سن کر فرمایا کہ "ایں ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار ببر از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت"۔

آزاد کہتے ہیں کہ خود ولی نے ایک رسالہ نور المعرفۃ تصوف میں لکھا ہے، اس میں کہتے ہیں کہ میں نور الدین محمد صدیقی سہروردی کے مریدوں کا خاکِ پا اور شاہ سعد اللہ گلشن کا شاگرد ہوں۔

ولی، محمد شاہ بادشاہ کے زمانہ میں دلی آئے تھے، معلوم ہوتا ہے کہ دلی میں ان کا جی لگ گیا تھا چنانچہ ولی کی تصنیفات میں سے ایک غزل میں کہتے ہیں ؎

دل ولی کا لے لیا دلی نے چھین　　جا کہو کوئی محمد شاہ سوں

دلی سے اورنگ آباد واپس آئے، یہاں ۱۱۴۱ھ میں وہ مجلس شہدائے کربلا کے حال میں ایک مثنوی لکھی، اس کے خاتمہ میں کہتے ہیں ؎

ہوا ہے ختم جب یو درد کا حال　　تھا گیارہ سَو پہ اکتالیسواں سال
کہا ہاتف نے یو تاریخ معقول　　ولی کا ہے سخن حق پاس مقبول

ایک چھوٹی چھوٹی سی مثنوی ان کی تعریف میں بھی ہے، قیامِ گجرات کے زمانہ میں یہ سورت گئے تھے۔ وہیں یہ مثنوی تصنیف کی، اس کے دو تین شعر ملاحظہ ہوں۔

عجب شہر دلاں میں ہے پُر نور یک شہر　　بلاشک ہے وہ جگ میں مقصد دہر

رہے مشہور اس کا نام سورت — کہ جاوے جس کے دیکھے سب کدورت
بھری ہے سیرت و صورت سوں سورت — ہر اک صورت ہے واں انمول صورت

ولی کو گجرات سے بہت دلچسپی ہو گئی تھی، اورنگ آباد میں کچھ دنوں رہ کر اپنے پیر و مرشد اور اساتذہ کی زیارت کو پھر احمد آباد چلے گئے اور تقریباً ۱۱۵۵ھ میں وہیں پائی۔

ان کا دیوان یورپ میں بھی چھپ گیا ہے اس میں علاوہ ردیف وار غزلوں کے رباعیاں، قطعے دو تین مخمس، قصیدے اور دو چھوٹی چھوٹی مثنویاں ہیں۔

ناواقفیت کی وجہ سے عام طور پر یہ خیال چلا آتا ہے کہ ریختہ میں سب سے پہلے دلّی نے دیوان مرتب کیا ہے۔ اسی بنا پر مولوی محمد حسین آزاد نے اردو نظم کی اوّلیت کا تاج ان کے سر پر رکھ دیا ہے اور شاعری کی نسل کا آدم ان کو تسلیم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اردو میں ان کو وہ رتبہ حاصل ہے جو انگریزی کی نظم میں چاسر شاعری کو، فارسی میں رودکی اور عربی میں مہلہل کو حاصل ہے، حالانکہ ان سے سو سوا سو برس پہلے ریختہ میں شاعری اس حد تک پہنچ گئی تھی۔ کہ اس میں بے تکلف دیوان مرتب ہونے لگے تھے محمد قلی قطب شاہ اور محمد قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ کے دیوان حیدرآباد میں اب تک موجود ہیں مولانا نصرتی کا دیوان مفقود ہے، مگر زبیری نے بساتین السلاطین میں اس کا ذکر کیا ہے۔

قصائد میں مولانا نصرتی کا قصیدہ میری نظر سے گذرا ہے۔ جس پر تاریخ کتابت ۲۲۔ محرم ۱۰۸۳ھ لکھی تھی اور قصیدے کے پڑھنے سے معلوم ہوا کہ وہ محمد عادل شاہ (متوفی ۱۰۶۳ھ) کے عہد حکومت میں تصنیف کیا گیا ہے۔

مثنویوں میں مولانا نصرتی کا شاہنامہ، مولانا ہاشمی کی یوسف زلیخا، اور ولی کے ایک ہمعصر مولوی سیّد محمد کی فیض عام جو ۱۱۴۱ھ میں لکھی گئی ہے، جس سال ولی نے وہ مجلس لکھی تھی۔

مراثی میں میرزان مولانا نصرتی کا ہمعصر اور شاہ قلی وغیرہ، ابوالحسن تانا شاہ کے زمانہ میں ایسے خوشگو شاعر تھے کہ ان کے مرثیے ہاتھوں ہاتھ دلّی اور آگرہ پہنچے اور لوگ ان کو شوق سے پڑھتے تھے۔

غرضیکہ اصنافِ سخن میں سے ہر ایک صنف ولی سے سو سوا سو برس پہلے ریختہ میں آچکی تھی مگر زبان کی حیثیت سے دستور کے موافق عالم طفولیت میں تھی۔

ولی کے زمانہ تک منجھتے منجھتے زیادہ صاف ہو گئی۔ ولی، آزاد، سراج اور داؤد کے اشعار دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان سب کی ایک زبان ہے۔

تاہم اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ولی اپنے ہمعصر شاعروں میں سب سے زیادہ ممتاز تھے اور اس کے کلام کو قبولِ عام حاصل ہو جانا اس کی شاعری کا طرۂ افتخار تھے۔

کلام کا رنگ ملاحظہ ہو۔

جس وقت اے سریجن تو بے حجاب ہو گا　　ہر ذرہ تجھ جھلک سوں جوں آفتاب ہو گا
مت جا چمن موں لالہ بلبل پہ مت ستم کر　　گرمی موں تری تجھ نگہ کے گل سے گلاب ہو گا
مت آئینہ کوں دکھلا اپنا جمال روشن　　تجھ مکھ کی تاب دیکھے آئینہ آب ہو گا
مجھ کو ہوا ہے معلوم اسے مست جام خونیں　　تجھ مکھ کی تاب دیکھے عالم خراب ہو گا
ہاتف نے یوں دیا ہے مجھ کو ولی بشارت　　اس کی گلی میں جا تو مقصد شتاب ہو گا

یاد کرنا ہر گھڑی تجھ یار کا　　ہے وظیفہ مجھ دلِ بیمار کا
آرزوئے چشمہ کوثر نہیں　　تشنہ لب ہوں شربت دیدار کا
کیا کہے تعریف دل ہے بے نظیر　　حرف حرف اس مخزن اسرار کا
گر ہوا ہے طالب آزادگی　　بند مت ہو سبحہ و زنار کا
مسندِ گل منزلِ شبنم ہوئی　　دیکھ رتبہ دیدۂ بیدار کا

خوبیِ اعجاز حسنِ یار گر انشا کروں　　بے تکلف صفحۂ کاغذ یدِ بیضا کروں
کیا کہوں تجھ قد کی خوبی سرو عریاں کے حضور　　خود بخود رسوا ہے اس کو اور کیا رسوا کروں
سر کروں جب وصف تیرے جامہ گلرنگ کا　　جامۂ زیبا کو رنگِ جامہ دیبا کروں
رات کو آؤں اگر تیری گلی میں اے حبیب　　زیورِ لب ذکرِ "سبحان الذی اسریٰ" کروں
آرزو دل میں یہی ہے وقت مرنے کے ولی　　سرو قد کو دیکھ کر سیرِ عالم بالا کروں!

مت تصور کرو مجھ دل کو کہ ہر جائی ہے　　چمن حسن پری رو کا تماشائی ہے
گل رخاں کیوں نہ کہیں تجھ کو سکندر طالع　　جلوہ گر بر میں ترے جامۂ دارائی ہے
شیخ مت گھر سوں نکل آج تو خوباں کے حضور　　گول دستارِ ترا باعث رسوائی ہے
اے ولی رہنے کوں دنیا میں مقام عاشق　　کوچۂ یار ہے یا گوشۂ تنہائی ہے

تا حشر رہے بوئے گلاب اس کے عرق سے — جس بر میں یک بار وہ گل پیرہن آوے
سایہ ہو مرا سبزہ برنگِ پر طوطی! — گر خواب میں وہ نو خطِ شیریں دہن آوے

آغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اسکو — کرتی ہے نگہ جس قد نازک پہ گرانی
کہاں ہے آج یارب جلوۂ مستانۂ ساقی — کہ دل سے تاب اور جی سے صبر اور سر سے ہوش لیجاوے

دیکھا تجھ قد کا اے نازک بدن — باعثِ خمیازۂ آغوش ہے

دشمنِ دین کا دین دشمن ہے — رہزن کا چراغ رہزن ہے

فقیر اللہ آزاد

حیدرآباد دکن کے رہنے والے تھے، بچپن میں یتیم ہو گئے، مزاج میں اہلیت و غربت اتنی تھی کہ اہلِ محلہ ان کو اپنے بچوں کی طرح عزیز رکھتے تھے۔

کچھ معلوم نہیں کہ کس خاندان کے چشم و چراغ تھے اور تعلیم و تربیت کیسی ہوئی قرینہ یہ ہے کہ اس زمانہ کے رواج کے مطابق فارسی کی پوری اور عربی کی بقدرِ ضرورت کتابیں پڑھی ہوں گی۔

تعلیم پوری نہ ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہوا کہ جوان ہوتے ہی کسی پری پیکر کو دل دے بیٹھے اور تنکے چننے لگے، ایک حال اور ایک مقام پر قرار نہیں آیا تھا۔ بیتابانہ ادھر اُدھر مارے مارے پھرتے تھے اسی حالت میں اپنے دوست و ہم وطن فراقی کے ساتھ دلی آئے۔ مگر معلوم ہوتا ہے کہ یہاں بھی نہیں ٹھہرے۔

میر محمد تقی میر نے نکات الشعراء میں ان کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ "وہ ہمعصر کہ ہمعصر ولی بود بسیار بر صفا حرف میزد" میر حسن نے بھی اس کی تصدیق کی ہے۔ مگر دونوں نے ایک ہی شعر اُن کا نقل کیا ہے۔

ولی نے ان کی غزل پر غزل کہی ہے۔ اور ان کی غزل کے ایک مصرع کو تضمین کیا ہے۔ کیا ہے اور اپنے معمول کے مواقف ان پر نوک جھونک نہیں کی، اس سے معلوم ہوتا ہے، کہ وہ آزاد کی شاعری کا ایک حد تک معترف ہے۔

آزاد سے سنا ہوں یہ مصرع مناسب — جس سے کہ یار ملتا ایسا ہنر نہ آیا

آزاد کا یہ شعر ہے :۔

آئیں جہاں کی ساری آزاد صنعتیں، پر
جس سے کہ یار ملتا ایسا ہنر نہ آیا

میر سراج الدین سراؔج

سراج الدین نام، سراج تخلص، اورنگ آباد کے سادات صحیح النسب تھے۔ اورنگ آباد میں پیدا ہوئے اور وہیں ان کا نشو و نما ہوا، اس زمانہ کا اورنگ آباد آج کا ایسا نہ تھا، عالمگیر مرحوم کے پایہ تخت ہونے کی وجہ سے مرجع اہلِ کمال بنا ہوا تھا۔ ہر علم و فن کے اہلِ فضل و کرم وہاں مجتمع تھے، ان کے دامنِ تربیت میں پرورش پائی۔ میر محمد تقی میر نے نکات الشعرا میں اور میر حسن نے اپنے تذکرہ میں لکھا ہے کہ سید حمزہ کے شاگرد تھے، مگر اس کی تصدیق اہلِ دکن نہیں کرتے۔ خود سراج نے شعرائے فارس کے دیوانوں کا انتخاب کیا ہے اس کے دیباچہ میں کچھ اپنے خیالات بھی لکھے ہیں مگر اس میں بھی اس کا ذکر نہیں کیا۔

عنفوانِ شباب میں غلبہ شوق سے از خود رفتگی کی کیفیت پیدا ہوئی، سات برس تک برہنہ پا و برہنہ سر مولانا برہان الدین غریب کے روضہ کے اطراف میں چکر کاٹتے رہے، اور اسی حالتِ مستی میں فارسی میں شعر کہتے مگر لکھتے نہیں تھے۔ خود فرماتے ہیں کہ اس زمانہ کے اشعار جمع کیے جاتے تو ایک ضخیم دیوان تیار ہو جاتا۔

سات برس گذرنے پر سید عبدالرحمٰن چشتی (متوفی ۱۱۶۱ھ) کی خدمت میں حاضر ہوئے اور ان کے ہاتھ پر طریقہ چشتیہ میں بیعت کی اور عرصہ دراز تک ان کی صحبت سے مستفید ہوتے رہے۔

اپنے پیر بھائی عبدالرسول خاں کے کہنے سے ریختہ کی طرف توجہ کی، اور عرصہ تک ریختے میں فکرِ سخن کرتے رہے، عبدالرسول خاں نے دیوان مرتب کیا، جو پانچ ہزار شعروں پر مشتمل ہے۔

اس دیوان کی اشاعت کی اشاعت سے دکن میں ان کی دھوم مچ گئی اور اس پر اتفاق ہو گیا کہ ولی کے بعد دکن میں اس پایہ کا کوئی شاعر نہیں ہوا۔ خود سراج کو بھی اس کا دعویٰ تھا۔ فرماتے ہیں۔

تجھ بنا اے سراج بعد ولی — کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا

اے سراج ارنہ دے قند نہیں　　　　شعر تیرا ہے جوں نباتِ لذیذ

شاید کہ بعد مرگ کریں خاص دعا یاد　　　　مشہور نہیں سراج کا شیریں سخن ہنوز

مصنفین دکن نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ ریختہ گوئی میں سراج ولی کا قائم مقام تھا۔ ولی نے زمینِ شعر پر جو پودے لگائے تھے اُن کو سراج نے سر سبز و شاداب کیا، اور اہلِ دکن نے مزے لے لے کر ان کے پھل کھائے۔

اورنگ آباد کی محفلوں میں سراج ہی صدر نشین ہوتے تھے، اور خود اپنے یہاں بھی ہفتہ میں دو بار مجلسِ سماع منعقد کرتے۔ اس میں شہر کے علماء و مشائخ اور ہر طبقہ کے لوگ شریک ہوتے تھے۔ قوال انہی کی غزلیں گاتے اور وجد و حال کا ہنگامہ دیر تک گرم رہتا۔

فارسی میں بھی اچھے اور صاف شعر کہتے تھے۔ نمونہ ملاحظہ ہو ؎

گل بے رنگِ حقیقت کہ بروا مانم بود　　　　ہمچو اشک از مژہ خویش چکیدم دیدم

نمازِ عشق ادا کردنی است عاشق را　　　　خوشم کہ دست ز جاں شستم و وضو کردم

آتشی در دلِ واسوختہ افتاد سراج　　　　بازِ سیماب نہ خاکستر اکسیر چکید

سراج بہت خوش فکر، سنجیدہ مزاج، شگفتہ پیشانی، صاحب دل اور پاکیزہ مشرب بزرگ تھے، آخر میں شعر گوئی ترک کر دی تھی، اور ہمہ تن تزکیہ باطن کی طرف متوجہ ہو گئے تھے، مگر احباب سے بے تکلف ملتے اور لطفِ صحبت حاصل کرتے تھے۔ مولانا غلام علی آزاد سے زیادہ رسم تھی۔

ایک دیوان فارسی کا ایک ریختہ کا جس میں پانچ ہزار شعر ہیں، ایک منتخب فارسی شعراء کے دیوانوں کا سنہ ۱۱۶۱ھ میں لکھی تھی، جس میں گل و بلبل کے افسانے میں جذباتِ معرفت کی ترجمانی کی ہے۔

ان کے شاگردوں میں خواجہ ابوالبرکات عشرت، خواجہ عنایت اللہ فتوت، اشرف علی خاں فغاں، مرزا محمد جاں نثار، مرزا عطا فیا، تخلص، چے گلشن واش بے جان بہت خوش گو شاعر ہوئے ہیں۔

۴۔ شوال روز جمعہ ۱۱۷۷ھ میں وفات پائی، میر غلام علی آزاد، میر اولاد محمد ذکا اور لچھمی نرائن شفیق نے تاریخیں لکھیں، میر اولاد محمد کی تاریخ نقل کرتا ہوں۔

چراغِ دودھ آلِ عبا سراج الدین　　　　کہ بود روشن از و محفلِ سخندانی

عود چارم شوال و صبح آدینہ | بر شمع انجمن عمر دامن افشانی
نہ تیرہ بزم جہاں فنا بہ دار البقا | فروغ ناصیہ خویش کردار زانی
کشید شعلۂ تاریخ سر نہ طبع ذکا | سراج بزم ارم را نمودہ نورانی

کلام کا رنگ ملاحظہ ہو :- ے

ڈورے نہیں ہیں سرخ تری چشم مست میں | شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا

شکر للہ ان دنوں تیرا کرم ہونے لگا | شیوۂ جور و ستم فی الجملہ کم ہونے لگا

آہ سوزاں سے ہے دامن صحرا میں سراج | قبر مجنوں پہ چراغاں نہ ہوا تھا سو ہوا

نہیں ہے تاب مجھے سامنے تیرے جاناں | کہاں سراج کہاں آفتاب عالمتاب

نہیں حقیقت میں حسن و عشق جدا | طوق قمری ہے طرۂ شمشاد

ہائے رہ گئی دل میں دامنگیریوں کی آرزو | سبزۂ تربت مرا ہے پنجہ گیرا ہو و

عجب وہ سرو گلزار ادا خوش قد ہوا واقع | پر بلبل نہال گل کو دست رد ہوا واقع

شعلہ تو جب سے نظر آتا نہیں | لوٹتا ہے تپ سے انگاروں پہ دل

مجھ نگین داغ پر نقش ہے حرف وفا | عشق کی امت میں ہوں مہر نبوت کی قسم

نہ پوچھو تو خود کرتا ہوں تعریف اسکے قامت کی | کہ یہ مضمون مجھ کو عالم بالا سے آتے ہیں

یاد رکھ اے دل خوں گشتہ کہ جوں تکمۂ لعل | جامہ زیبوں کے گریباں کا گلوگیر نہ ہو

مدت سے گم ہوا دلِ بیگانہ اے سراجؔ　　شاید کہ جا لگا ہے کسی آشنا کے ہاتھ

تم پر فدا ہیں سارے حسن و جمال والے　　کیا خط و خال والے کیا صاف گال والے

بہار ساقی ہے بزمِ گلشن میں مطربانِ چمن شرابی　　پیالہ گل، سرو شیشہ، شراب بو اور رنگ گلابی

خبرِ تحیرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی　　نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی

شہِ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی　　نہ خرد کی بخیہ گری رہی، نہ جنوں کی پردہ دری رہی

چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا　　مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی

نظرِ تغافلِ یار کا گلہ کس زباں سیں بیاں کروں　　کہ شرابِ حسرت و آرزو خمِ دل میں تھی سو بھری رہی

وہ عجب گھڑی تھی کہ جس گھڑی لیا درس نسخۂ عشق کا　　کہ کتاب عقل کی طاق پر جو دھری تھی سو دھری رہی

ترے جوشِ حیرتِ حسن کا اثر اس قدر سے یہاں ہوا　　کہ نہ آئینہ میں جلا رہی، نہ پری میں جلوہ گری رہی

کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بے نوائے سراج کو،
نہ خطر رہا، نہ حذر رہا، جو رہی سو بے خطری رہی

مرزا داؤد۔ داؤدؔ

مرزا داؤد نام، داؤدؔ تخلص، اورنگ آباد میں پیدا ہوئے، اور وہیں نشو و نما پائی، اس زمانہ میں اورنگ آباد فضل و کمال کا گہوارہ تھا۔ علماء و شعراء کی صحبت میں داؤد نے علمی استعداد ایسی پیدا کر لی تھی کہ شعر و سخن کی ضرورتوں سے پورے طور پر آگاہ ہو گئے تھے۔

یہ معلوم نہیں کہ وہ کس کے شاگرد تھے، میر تقی میرؔ نے نکات الشعراء میں لکھا ہے "شاگردِ سید" خدا جانے سید سے مراد سید حمزہ ہیں، یا سید عبدالولی عزلتؔ۔

عزلتؔ نے اورنگ آباد میں مستقل بود و باش جس زمانہ میں اختیار کی ہے، اس سے بہت پہلے داؤد کی شاعری زوروں پر تھی، اس لیے عزلتؔ کی شاگردی قیاس میں نہیں آتی۔

اصفیؔ نے لکھا ہے کہ یہ ولیؔ کا تتبع کرتے تھے، خود بھی جا بجا اس کی طرف اشارہ کیا ہے ؎

کہتے ہیں سب اہلِ سخن اس شعر کو سن کر — تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا

کم و بیش پانسو شعروں کا ان کا دیوان ہے۔ ۱۱۶۸ھ میں وفات پائی، لچھمی نرائن شفیق نے تاریخ کہی ہے

بلبلِ گلزارِ معنی، طوطئ رنگین زبان — از غم آبادِ جہاں بگذشت چوں تیر از کمان

مصرعِ تاریخ تو تش گفت با من ہاتفے — گوہر خفتہ میرزا داؤد فانی از جہاں

داؤد کے کلام کا انتخاب

عزیزاں خواب دیکھا ہوں آج اس سرو قامت کو — ہوا معلوم وقت آیا ہے میری سرفرازی کا

قانونِ شفا نطق میں ہے یار کے موجود — اے دل نہ ہو محتاج طبیبانِ دوا کا

ہوا ہے ابر گریاں دیکھ میری چشم گریاں کو — پڑا ہے شور دریا میں مرے اس اشک جاری کا

مجھ بزم میں رقیب عبث سرکشی نہ کر — شعلہ پڑا ہے شمع پہ مجھ سوزِ آہ کا

اس صنم کے خیالِ ابرو نے — ناتواں مجھ کو جوں ہلال کیا!

دستِ رنگیں کو دیکھ کر تیرے — رنگِ مہدی چھپا ہے پاتوں پات

کہتے ہیں عاشقاں مرا احوال دیکھ کر — شاید تو دل دیا ہے کسی بیوفا کے ہاتھ

مجھ برسوں بوئے مے اگر آوے عجب نہیں — اس چشم پر خمار کو دیکھا ہوں خواب میں

تیمم ان کا اور دل کے وضو کرنے سے افضل ہے — کیا ہے جن نے حاصل خاکساری کی عبادت کو

مرا احوال چشم یار سے پوچھ — حقیقت درد کی بیمار سے پوچھ

مرے حالِ پریشاں کی حقیقت　　　　صنم کی زلف کے ہر تار سے پوچھ

اے زاہدان اٹھاؤ جبیں کو زمیں سے　　　　جو سرنوشت ہے اسے کہاں تک مٹاؤگے

میر عبدالولی عزلت

میر عبدالولی نام، عزلت تخلص، سید سعداللہ سلونی کے بیٹے، وہ شاہ پیر محمد سلونی کے نواسے تھے۔ سلون ضلع رائے بریلی میں ایک سردم خیز قصبہ ہے۔ شاہی زمانہ میں صوبہ الٰہ آباد میں شامل تھا۔ اب اودھ میں اس کا شمار ہے۔

سید سعداللہ علوم و فنون میں فاضل یگانہ اور علامۂ وقت تھے، سفرِ حج سے واپس ہوتے وقت سورت میں بود و باش اختیار کرلی تھی۔ میر عبدالولی کا نشو ونما سورت میں ہوا، اپنے والد سے علوم و فنون کی تعلیم پائی اور مدتوں درس دیتے رہے، طبیعت میں تیزی و چالاکی خداداد تھی، اوّل فارسی میں شعر کہنے کا شوق ہوا اس کے بعد ریختہ پر طبیعت مائل ہوئی اور اس میں ایسی ترقی کی کہ استاد سمجھے جانے لگے۔

بھاشا میں بھی فکر کرتے تھے، دوہے، کبت، جھولنے، سوال و جواب، بارہ ماسے، مکرنیاں، پہیلیاں سبھی چیزوں میں طبع آزمائی کی، اور ہر ایک چیز کو سلیقہ سے کہا۔

موسیقی کا شوق ہوا تو زیر و بم اور تال و سر میں مہارت پیدا کی، سازو قانون و سرود وغیرہ میں سب سے آگے نکل گئے اور اس زمانہ کے اچھے اچھے گویے ان کے سامنے کان پکڑتے تھے۔

مصوری میں وہ کمال دکھایا اور رنگ و روغن میں ایسی صفائی پیدا کی کہ اس فن کے مبصران کے ہاتھ کی کھینچی ہوئی تصویروں کو دیکھ کر محوِ حیرت ہو جاتے تھے۔

غرضیکہ جامعیت اور ہمہ دانی میں اپنے بہت سے ہمعصروں سے تاز تھے اسی وجہ سے جہاں جاتے قدر شناس ان کی عزت کرتے تھے۔

۱۱۶۴ھ میں دلی آئے، سراج الدین علی خاں آرزو کا زمانہ تھا، ان سے ملے۔ اور عرصہ تک دلی میں رہے، میر محمد تقی میر سے زیادہ رسم ہو گئی تھی، میر صاحب نے نکات الشعرا میں شعرائے دکن کا کلام انہی کی زبانی سے نقل کیا ہے اور ان کا ذکر خوبی سے کیا ہے۔

دلی سے مرشد آباد گئے، نواب مہابت جنگ علی وردی خاں کا زمانہ تھا، نواب تپاک سے ملے اور جب تک زندہ رہے، ان کی عزت کرتے رہے۔

نواب کے مرنے کے بعد دکن گئے اور نگ آباد میں بود و باش اختیار کی، نواب ناصر جنگ نظام الدولہ بہادر کا زمانہ تھا، انہوں نے تنخواہ مقرر کر دی، ان کی شہادت کے بعد حیدر آباد گئے، نواب صلابت جنگ آصف الدولہ بہادر نے دو گاؤں جاگیر میں عنایت فرمائے، غرضیکہ جب تک جیتے رہے فارغ البالی اور اطمینان کے ساتھ زندگی بسر کرتے رہے میر غلام علی آزاد، میر اولاد محمد ذکا، مرزا علی نقی خاں ایجاد، عبد القادر سامی اور لچھمی نرائن شفیق سے صحبتیں گرم رہتی تھی۔

۱۲۔ رجب ۱۱۸۹ھ میں وفات پائی، حیدر آباد میر مومن کے دائرے میں مدفون ہوئے۔

جلایا مصحفِ دل تونے کیوں برق تغافل سے
جو سچ بولوں تجھے جھوٹی قسم کھانے کے کام آتا

سیہ سوزی میں میری قدر کو احباب کیا جانیں
اندھیری رات میں کس کو کوئی پہچانتا ہوگا

اس کو پہنچی خبر کہ مرتا ہوں
کسی دشمن سے سُنا ہوگا

عزلت گمان یوں تھا کہ جل کر ہوا ہے راکھ
پھر دودِ آہ دل میں مرا دیدہ تر کیا

بجز رفاقت تنہائی آسرا نہ رہا
سوائے بیکسی اب اور آشنا نہ رہا

جس خوش نگر کو پہنچوں غفلت کو نیند لیاے
میں خفتہ بخت شب کا افسانہ ہو رہا ہوں
تری زلف کی شب کا بیدار میں ہوں
تجھ آنکھوں کے ساغر کا مخوار میں ہوں
کدھر بہتا پھرتا ہے اے گریۂ غم
کہ آنکھوں سے تیرا خریدار میں ہوں

میں اپنا مرضِ الفت کا جب میں عرض کرتا ہوں
جلے دل کی تشفی کو مجھے آنکھیں دکھاتا ہے

چینِ ابروئے سجن میں مرا دل الجھا ہے
دل کھلے گر کبھی دونوں میں گرہ پڑ جائے

سدھارے گل کہاں سونے پڑے ہیں گلستاں اپنے
گئی ہیں بلبلیں کیدھر جلا کر آشیاں اپنا

دیکھ مت رنگیں چمن کو دل مرا غمناک ہے ۔۔۔ گل کے ہاتھوں خونِ بلبل کا گریباں چاک ہے

خاطرِ یاراں میں ہے ہم خاکساروں کا غبار ۔۔۔ صاف ہے شکوہ دلوں میں کیا محبت خاک ہے

اے بلبل اتنی رو کے دعا ہر سحر تو مانگ ۔۔۔ حق تیری آہِ سرو چمن کی صبا کرے

عارف الدّین خاں عاجزؔ

عارف الدین نام، عاجزؔ تخلص تھا، باپ دادا بلخ کے باشندے تھے، عالمگیر مرحوم کے عہد دولت میں ان کے ہندوستان آئے، نواب فیروز جنگ کی عنایت سے شاہی سے شاہی منصب حاصل ہوا۔

عاجزؔ ہندوستان میں پیدا ہوئے، بہت چھوٹی عمر میں باپ کا سایہ سر سے اٹھ گیا، مگر خدا کے فضل نے دستگیری کی، نواب لشکر خاں (رکن الدولہ نصیر جنگ) نے ان کو اپنی سرپرستی میں لے لیا، ان کے سایۂ عاطفت میں تعلیم و تربیت پائی، اور انہی کے ساتھ اورنگ آباد آ کر نواب آصف جاہ اول کی سرکار میں منصب و خطاب سے سرفراز ہوئے۔

منصب زیادہ نہیں تھا، مگر مزاج میں قناعت تھی اور نواب لشکر خاں نے رسالہ کا بخشی گیری کو منصب کا ضمیمہ کر دیا تھا۔ اس لیے اطمینان و فراغت سے زندگی بسر کرتے تھے۔

مزاج میں ظرافت اور شعر و سخن سے قدرتی لگاؤ تھا، اورنگ آباد پہنچ کر شوق بڑھ گیا۔ فارسی اور اردو میں طبع آزمائی کرتے کرتے دونوں زبانوں میں بہت اچھا شعر کہنے لگے۔

تاریخ کہنے میں بھی سلیقہ تھا۔ ایک روز مرزا افضل قاقشال مؤلف تحفۃ الشعراء کے مکان پر بیٹھے ہوئے تھے، وہ مکان نیا بن کر تیار ہوا تھا۔ افضل نے کہا کہ آپ کو تاریخ گوئی میں دعویٰ ہے۔ اس مکان کی فی البدیہہ تاریخ کہیئے کہا کہ آپ کیا دیں گے۔ انہوں نے کہا جو کچھ کہیئے حاضر ہے۔ تھوڑی دیر نہیں گزری تھی کہ یہ تاریخ کہہ کر سنا دی ؎

منزلِ عیش بر از چار محل ۔۔۔ کرد بنیاد چو مرزا افضل
گفت تاریخ بناکش ہاتف ۔۔۔ منزلِ جاہ و مکانِ افضل

کبرسنی میں ایک مرتبہ سخت بیمار ہوئے، نواب موسوی خاں سے کہلا بھیجا کہ میں مرتا ہوں، تاریخ کی فکر کیجئے۔ انہوں نے جواب دیا کہ تاریخ گوئی میں خود آپ کو مہارت ہے، آپ ہی تکلیف کیجئے، یہ

سن کر مسکرائے اور اپنے نام و تخلص کے اعداد جمع کیے، ایک عدد بڑھتا تھا، فرمایا کہ کاش ایک سال کی مہلت اور مل جاتی تو نام کا نام اور تاریخ کی تاریخ ہو جاتی، خدا کی قدرت دیکھو دو چار روز کے بعد اچھے ہو گئے۔ اچھے ہو کر کسی ضرورت سے ناندیڑ گئے۔ وہاں چند روز رہے تھے کہ وعدہ پورا ہو گیا۔ اور ناندیڑ میں مدفون ہوئے، میر اولاد محمد ذکا کو تو اردو ہوا۔ انہوں نے عارف الدین خاں عاجزؔ، اسے تاریخ وفات نکالی، جس سے ۱۱۷۷ھ نکلتے ہیں یہی سن ان کی وفات کا ہے۔

ایک دیوان فارسی میں، ایک اردو میں یادگار چھوڑا، ایک مثنوی لکھی ہے۔ جس میں لال و گوہر کا قصہ نظم کیا ہے، ایہام اور ذو معنین کا شوق تھا۔ مگر مثنوی بہت صاف و سادہ ہے۔ چند اشعار اس کے ملاحظہ ہوں۔

الٰہی دے مجھے رنگیں بیانی — عطا کر مجھ کو یاقوتِ بیانی
سخن کے در کا مجھ کو جوہری کو — سخن سنجوں کو میرا مشتری کو
سخن کا لال دے میری زباں کو — در معنی سے بھر میرے بیاں کو

جنوں کے دشت کا بنکر بگولا — خرد کی راہ کو وحشت سے بھولا
سحر سے شام تک مانندِ خورشید — طلب کے فرق پر رکھ پائے امید
غزالوں کی طرح سرگرم رم تھا — بیاباں اس کو گلزار ارم تھا
برس دو جب چلا جب راہ میں آہ — نظر میں اس کے آیا دشتِ جانکاہ
کروں اس دشت کی کیونکر صفت کو — زباں پر کس طرح ڈالوں لعنت کو
وہاں ہرگز نہ تھا پانی کا آثار — اجل کا کھیت تھا وہ دشتِ خونخوار
بیابانِ عدم کے تھا برابر — وہاں تھا جانِ عزرائیل کو ڈر
وہاں کی ریت ہیرے کی کنی تھی — وہاں کے کانٹے بھالوں کی انی تھی
وہاں کی گرد تھی پاؤں کی وارد — وہاں کی خاک تھی دوزخ کی بالو

غزلوں کے منتخب اشعار ؎

دیکھ کر دامنگیر محشر میں ترے ہو ویں گے ہم — خوں ہمارا اپنے دامن سے اے قاتل چھڑا

عاجز ہوں شاہِ ملکِ جنوں میرے واسطے — سورج کلاہ و چتر فلک ہے زمیں ہے تخت

ہے ہمارے بت کا دل پتھر کے چیرے کی طرح
کیا کروں اسکی صفت ہے سخت ہیرے کی طرح

ہر سحر کیا دیکھتی ہو آرسی اے سادہ رو
ہے تمہارے حسن کی دفتر کی دونوں بیاض فرد

جب سے اے رنگیں ادا تیرا ہے رنگِ گل میں نقش
تب سے میری آہ کا ہے سینۂ بلبل میں نقش

عاجز بھی شمع آہ جلاتا ہے باغ میں
روشن اگر گلوں سے ہوا ہے چراغِ باغ

باغ میں اس لالہ رو کے آہ جب جاتے ہیں ہم
دل کے داغوں کو گلوں کے تازہ کر آتے ہیں ہم
عشق سے خوش قامتوں کی سبز پوشی کر پسند
سرو کے بوٹے قبا پر اپنی چھپواتے ہیں ہم

خوش نگہ کی یاد میں ساغر کو جب گرداں کروں
بے تکلف گردنِ مینا کو نرگس داں کروں
اس حنائی ہاتھ کی تعریف خونِ دل سے لکھ
ریشۂ نخلِ قلم کو پنجۂ مژگاں کروں

چمن میں جا کے وہ رنگیں ادا جب مسکراتا ہے
گلوں سے رنگ اڑ کر لالِ بلبل کو جاتا ہے
ہمارا اشکِ خونیں یاد میں گلرو کے بہ بہ کر
نگہ کو رشتۂ تسبیح یاقوتی بناتا ہے

سوال: دکن میں اردو اس وقت بھی ترقی کی کئی منازل طے کر چکی تھی۔ جب شمال ہند میں اس کی کوئی علمی و ادبی حیثیت نہ تھی۔ بحث کیجیے۔

جواب: اورنگ زیب کے دکن کو فتح کرنے کے بعد جب شمال اور دکن میں ملاپ ہو گیا اور دکن کے لوگ شمال اور شمال کے دکن آنے جانے لگے تو دونوں کو اپنی زبانوں کے اختلاف کا احساس ہوا۔ لیکن چونکہ دکن والوں نے اس میں خاصہ ادبی کام کیا تھا۔ شمال والوں نے معلوم کیا کہ ہم اس بارے میں دکن سے بہت پیچھے ہیں۔ وہاں کسی شخص نے بھی بول چال کی زبان میں شعر و شاعری کی طرف توجہ نہیں کی تھی اور جو ایک دو مثالیں ملتی ہیں انہیں اس زمانے کے قدیم تذکرہ نویس سنجیدہ اور صحیح شاعری کا نمونہ نہیں سمجھتے بلکہ کہتے ہیں کہ تفنن کے طور پر لکھے گئے تھے۔ اس عہد کے اور اس کے بعد کے دو چار

شاعر ایسے ملتے ہیں، جنھوں نے کچھ اُردو میں لکھا تھا مثلاً

مرزا معز موسوی خاں فطرتؔ اورنگ زیب کے زمانے کے ایک فارسی گو شاعر تھے۔ ان کا یہ اردو شعر تذکروں میں ملتا ہے۔

از زلف سیاہ تو بدل دوم پری ہے — در خانۂ آئینہ گتا جوم پری ہے

مرزا معزؔ کے ساتھ ایک اور شاعر قزلباش خاں امیدؔ کے بھی اُردو شعر ملتے ہیں جس کا ایک نمونہ یہ ہے:۔

باسن کی بلتی آج آنکھ مری آنکھ موں پری — غصہ کیا و گالی دیا اور دگر لری

اس قسم کے شعروں کے علاوہ اورنگ زیب کے زمانے کے چند اردو شعر بھی ملتے ہیں جو جعفر علی (زٹلی) کی تصنیف ہیں۔ یہ زیادہ تر فحش ہیں تاہم کتب خانہ انڈیا آفس (لندن) اور ادارۂ ادبیات اُردو کے مخطوطوں میں بعض ایسے بھی پائے گئے ہیں جنھیں کوئی سنجیدہ کہہ سکتا ہے۔ ان کی چند مثالیں درج ذیل ہیں۔ تاکہ دکن کے اثر سے پہلے کی اُردو شاعری کی نوعیت معلوم ہو سکے۔ اورنگ زیب کی مدح میں لکھا ہے:

زہے دھاک اورنگ شاہ ولی — در اقلیم دکھن پڑی کھل بلی

دریں پیر سال وضعفِ بدن — مچائی دھما چوکڑی در دکھن

زہے شاہ شاہاں کہ گاہِ دغلے — نہ ہلد نہ ٹلد نہ جنبد ز جالے

برآورد لشکر لباد ھوم دھام — کہ ہل چل پڑی بر سرِ روم و شام

مہا سور جو دھا بلی بے بدل — چو البرز قائم چو پربت اٹل

اورنگ زیب کی وفات کا مرثیہ:۔

اکل بے کل ہوا سنسار سارا — بخوں طیار شد مریخ تارا

کہاں اب پایئے ایسا شہنشاہ — مکمل اکمل و کامل دِل آگاہ

صدائے توپ و بندوق است ہر سو — چھٹا چھٹ پھٹا پھٹ است ہر سو

ہمہ سو مار مار و دھاڑ دھاڑ است

اچھل چال و تیر خنجر گداز است

غرض اس قسم کی اردو شاعری کرنے والوں نے جب یہ دیکھا کہ دکن میں مدّت سے اردو شاعری کا ذوق ترقی کر چکا ہے تو وہ دکھنی ادب سے متاثر ہو گئے اور چونکہ اس اثنا میں وہ فارسی شاعری کی تقلید سے اکتا گئے تھے۔ ایک غیر ملک کی زبان میں کمال حاصل کرنے کے لیے انہیں خاصی محنتیں کرنی

پڑتی تھیں اور اس کے بعد بھی وہ ایرانی شاعروں کے مقابلہ میں خود کو کم زور پاتے تھے۔ ساتھ ہی چونکہ فارسی ان کی اپنی طرف سے ادائے خیال کے نئے نئے طریقے اختیار کرنے سے قاصر تھے۔ انہیں ہر وقت یہ ڈر لگا رہتا تھا کہ کہیں ایرانی استاد ان کی زبان کو غلط نہ قرار دیں۔ چنانچہ اس زمانے میں محاوروں وغیرہ کے استعمال پر اکثر ایرانی اور ہندوستانی شاعروں میں جھگڑے رہتے تھے جن کی مثالیں قدیم تذکروں میں کثرت سے موجود ہیں۔

دوسری وجہ یہ ہے کہ فارسی کی قدر کرنے والی سلطنتیں کمزور ہوتی جا رہی تھیں۔ خود حکمران شاعر نہیں تھے اور نہ سیاسی کمزوریوں کی وجہ سے شاعروں کی قدر کرنے کے قابل تھے۔ اگر اکبر کے چند درباری امیروں کی طرح اورنگ زیب اور اس کے بعد کے امیر فارسی شاعروں کی خاطر خواہ قدر کرتے تو بہت ممکن تھا کہ فارسی پھر کچھ زمانے کے لیے چل نکلتی۔

اس کے علاوہ چونکہ فارسی میں ہندوستانی شاعروں کے لیے خیالات ادا کرنے کے نئے نئے طریقے مسدود تھے اور اس کے علاوہ اس میں اپنی مقامی خصوصیات اور فطری حالات کو بے دھڑک ظاہر کرنا معیوب سمجھتے تھے۔ اس لیے وہ فطرتاً کسی ایسی چیز کے متلاشی تھے جس کے ذریعہ سے وہ بے تکلفی کے ساتھ اپنے مطالب ادا کر سکیں۔

غرض جب انہوں نے دکھنی اردو کا مطالعہ کیا جو ان کے لیے فارسی سے زیادہ قریب تھی اور جن کے ذریعہ سے ان کی تمام ادبی ضرورتیں پوری ہو سکتی تھیں تو فارسی کو چھوڑنا شروع کیا اور رفتہ رفتہ اس سے اس قدر بیزار ہو گئے اور اس کو حقارت کی نظروں سے دیکھنا شروع کیا کہ جب سودا یا میر جیسا کوئی بڑا شاعر فارسی میں لکھتا تو لوگ یہ سمجھتے تھے کہ وہ اپنے رتبے سے اتر کر یہ کام کر رہا ہے۔
شمالی ہند میں ریختہ گوئی کی ابتدا اور فارسی ترک کرنے کا سبب میر نے شاعرانہ طریقے سے بڑا پر لطف پیش کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں :۔

خوگر نہیں کچھ یوں ہی ہم ریختہ گوئی کے
معشوق جو تھا اپنا باشندہ دکن کا تھا

اس زمانے میں جو دکنی شاعر شمال گئے ان کی تعداد میں جیسے جیسے اردو کے تذکرے دستیاب ہوتے جاتے ہیں اضافہ ہو رہا ہے۔ مصحفی کے تذکرے سے ظاہر ہوتا ہے کہ چودہ پندرہ دکنی شاعر دہلی گئے تھے۔ جہاں انہوں نے خاص قدر و منزلت حاصل کی۔ تذکرہ اعظم الدولہ سرور سے بھی اس بارے میں اچھا مواد حاصل ہوتا ہے۔

مصحفی کے تذکرے میں تیس کے قریب شمالی ہند ایسے شاعروں کے نام ملتے ہیں جو دکن گئے تھے۔ اگر اس زمانے کے اور تذکروں کا اس لحاظ سے تحقیقی مطالعہ کیا جائے تو یقین ہے کہ اس تعداد میں اور بھی اضافہ ہو سکے گا۔ تاہم یہاں اس امر کا اظہار ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں شمالی ہند میں شاعروں کے جو تذکرے لکھے گئے ہیں ان میں سے جتنے بھی اس وقت تک نظر سے گزرے ہیں ان میں ڈیڑھ سو کے قریب ایسے شاعروں کے نام ملتے ہیں جو کسی نہ کسی طرح دکھن سے تعلق رکھتے ہیں۔

یہ تو شاعری کا ذکر تھا اس زمانے میں دکن کے بہت سے ایسے لوگ بھی شمال گئے جو شاعر نہیں بلکہ اہلِ ذوق تھے۔ یہ لوگ دکھنی اردو کی بہت سی کتابیں اپنے ساتھ شمال لے گئے۔ چنانچہ کچھ ہی عرصے میں شاہانِ اودھ کے کتب خانوں میں دکنی کی اچھی خاصی کتابیں جمع ہو گئیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ کس قدر جلد دکنی ادب شمال میں مقبول ہو گیا تھا کہ اس کے بعض اجزا شاہی کتب خانوں تک بھی پہنچ سکے۔ اس کا ثبوت اس طرح بھی ملتا ہے کہ ہندوستان اور یورپ کے مختلف کتب خانوں میں جو قدیم دکھنی مخطوطے ہیں۔ ان میں بعض ایسے بھی ہیں جن کے کاتب شمالی ہند کے باشندے تھے اور جنہوں دہلی میں محمد شاہ کے ابتدائی دور میں ان دکھنی کتابوں کو نقل کیا تھا۔

قدیم تذکروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلی کی مجلسوں میں دکنیوں کے اشعار عام طور پر قدر کی نگاہوں سے دیکھے جاتے تھے۔ لوگ دکھنی شاعروں کی آؤ بھگت کرتے تھے۔ ولی نے تین دفعہ سے زیادہ دہلی کا سفر کیا اور پھر بھی نہیں بھرا۔ ایک شعر ان سے منسوب ہے ؎

دِل ولی کا لے لیا دِلّی نے چھین   جا کہا کوئی محمد شاہ سُوں

دہلی کے شاعر ولی کی غزلوں پر غزلیں لکھنا باعثِ کمال سمجھتے تھے۔ اور انہیں کے مشورے سے اپنے مشاعروں کے لیے مصرعِ طرح حاصل کرتے تھے۔ اگرچہ اب شمال کے اس زمانے کے شاعروں کے کلام عام طور پر دستیاب نہیں ہوتے تاہم دیوان زادۂ حاتم سے (جو اس زمانہ کی تنہا یادگار ہے اور جس کا ایک نفیس بلکہ اصلی نسخہ اس وقت انڈیا آفس میں محفوظ ہے) اس کی شہادت ملتی ہے۔ خود دیباچے میں حاتم نے ولی کی اُستادی کا ذکر کر دیا ہے اور لکھا ہے کہ میں انہیں کی طرز پر لکھتا ہوں۔ اس کے علاوہ اشعار میں متعدد جگہ ولی کی استادی کا اعتراف کرتے ہیں۔ ان کے موجودہ مختصر سے انتخاب میں بھی تیرہ غزلیں ایسی ہیں جن پر صراحت سے لکھا گیا ہے کہ ولی کی طرز اور تقلید میں لکھی گئی ہیں۔ بعض شعروں میں وہ ولی سے مخاطب بھی ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ولی موجودگی ہی میں لکھے گئے ہیں۔ اس ضمن میں مزید معلومات میرے اس مضمون میں درج ہیں جو شاہ ظہورالدین حاتم کے عنوان سے رسالہ ہندوستانی الہ آباد میں شائع

ہوا ہے۔

تذکرہ قاسم (مخطوطہ انڈیا آفس) میں ولی کی تعریف کرنے کے بعد اس زمانے کے ایک شاعر کا مصرع اپنے خیالات کی شہادت کے طور پر نقل کیا گیا ہے۔ لکھا ہے کہ پیر خان نے بہت ہی بجا اور بر موقع کہا ہے کہ

ع "ولی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں"

معلوم ہوتا ہے کہ اوّل اوّل شمال کے فارسی شاعروں نے ولی کی مخالفت بھی کی تھی، چنانچہ ناصر کی کے متعلق لکھتے ہیں:۔

اگر مطلع لکھوں ناصر علی کوں ‎ ‎ اچھل کر جا پڑے جوں مصرع برق

اسی زمانے کے ایک اور تذکرے میں ریختہ تذکرہ بے جگر جس کا مخطوطہ جو غالباً مصنف ہی کا مسودہ ہے انڈیا آفس لندن میں موجود ہے) ولی کی نسبت لکھا ہے:۔

"درحقیقت جس نے ہندی کے میدان میں گھوڑے دوڑائے وہی تھا اور فی الواقع جس شخص نے کہ آب ریختہ دوبارہ زبان ہندی میں پہنچایا وہی تھا۔ جب ۲ سنہ جلوس محمد شاہی میں اس کا دیوان دہلی پہنچا۔ اس زمانے کے اعلیٰ پایہ کے شعراء مثلاً حاتم۔ آبرو۔ فغاں وغیرہ اس کی زبان کا تتبع اور پیروی کرنے اور اسی کی زبان کا اسلوب اختیار کرنے لگے۔"

(ترجمہ فارسی سے)

ایک اور تذکرہ "طبقات سخن" میں آبرو کے ذکر میں لکھا ہے کہ:۔

"جب دیوان ہندی شاہ ولی اللہ گجراتی کا محمد شاہ کے عہد میں دہلی پہنچا تو اس کی پیروی کی۔" (ترجمہ)

مصحفی نے اپنے تذکرہ میں خود حاتم کا قول ان کے ذکر میں نقل کیا ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ولی کا کلام دہلی میں بے حد مقبول ہو گیا تھا وہ کہتے ہیں۔

"ایک روز پیش فقیر بیان کیا کہ ۲ سنہ جلوس فردوس آرام گاہ میں دیوان ولی شاہ جہاں آباد میں آیا اور اس کے اشعار ہر چھوٹے بڑے کی زبان پر جاری ہو گئے اور دو تین آدمیوں کے ساتھ جن سے مراد ناجی۔ مضمون۔ میموں اور آبرو ہیں۔ ہندی اشعار کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی اور معنی یابی اور مضامین کی تلاش کی داد دی۔" (ترجمہ)

ولی کے علاوہ جن دکنیوں نے دلی میں شہرت حاصل کی ان میں فقیر اللہ آزاد۔ اور فراقی دکھنی بھی شامل ہیں۔ میر حسن اپنے تذکرہ کے آغاز میں یہ لکھنے کے بعد کہ:۔

"سمجھنا چاہیے کہ ریختہ پہلے زبان دکنی تھا۔" (ترجمہ)

نقیر اللہ آزاد کا حال لکھتے ہیں اور پھر اس کی شاعری کی تعریف یوں کرتے ہیں:۔

"فراقی دکنی کے ہمراہ شاہ جہان آباد میں آیا تھا درد مند طبیعت رکھتا تھا اور بہت صاف کلام لکھتا تھا۔ خدا اس کو بخشے۔" (ترجمہ)

غرض اہلِ شمال نے بہت جلد فارسی شاعری کو ترک کر دیا اور دکن کی تقلید شروع کر دی۔ وہاں کے شاعروں کو استاد مانا اور ان کی غزلوں پر غزلیں لکھیں اور حتی الامکان اس بات کی کوشش کی کہ دکنی زبان اور محاورے میں شاعری کریں اور نہ صرف یہی بلکہ جو شخص دکھنی طرز کے خلاف لکھتا اس کو برا بھلا کہا جاتا اور اس کی شاعری غلط سمجھی جاتی۔ چنانچہ اس زمانے کے ایک مشہور دہلوی شاعر شاہ مبارک آبرو نے اس کے متعلق جو نصیحت کی تھی اس کو حاتم نے اپنے دیوان زادہ کے دیباچہ میں نقل کیا ہے وہ لکھتے ہیں ؎

جو کہ لاوے ریختہ کی شاعری میں مرف ہے،

ان ستی کہتا ہوں بوجھو حرف میرا اشرف ہے

جو کہ لاوے ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف

لغو ہیں گے فعل اس کے ریختہ میں حرف ہے

دکنی اثر کے بعد شمال میں جن ہندو اور مسلمان شاعروں نے فارسی شاعری ترک کر کے دکن طرز میں شاعری شروع کر دی ان کی تعداد خاصی ہے اور تذکروں میں ان کے متعلق کافی مواد موجود ہے۔

لیکن دہلی کے شاعروں کا یہ رجحان زیادہ دیر تک نہیں قائم رہ سکا۔ دکنی بھی فارسی کی طرح ان کی اپنی زبان نہ تھی۔ اس میں بھی خیال ادا کرنے کے لیے انہیں تکلف کرنا پڑتا تھا۔ اب انہوں نے اس بات کی کوشش کی کہ اپنی مادری اور بول چال کی زبان میں فارسی اجزاء ملا کر شاعری کریں۔ اگرچہ پہلے پہلے بعضوں نے اس کی مخالفت بھی کی لیکن وہ اس تبدیلی میں کامیاب ہو گئے اور بہت جلد اردوئے معلیٰ کی زبان میں شعر و شاعری شروع ہو گئی اس کا آغاز حضرت مرزا جان جاناں مظہر نے کیا اور اس کی ترقی ناسخ کے زمانے تک جاری رہی۔ اس تبدیلی کا ذکر حاتم نے جن کو شمال میں دکھنی کے عروج اور زوال دونوں کا دیکھنا نصیب ہوا تھا اپنے دیوان کے دیباچہ میں وضاحت سے کر دیا ہے۔

"اس زمانے میں یہ ترتیب طلب دس بارہ سال سے اکثر الفاظ کو نظر سے گرا کر عربی و فارسی الفاظ کو جو قریب الفہم اور کثیر الاستعمال ہوں اور روزمرہ دہلی کو کر میرزایان

ہند وفصیح گویان محاورہ میں رکھتے ہیں منظور سمجھا۔ اس کے علاوہ ملک کی زبان اور ہندوی کہ اس کو بھوکا کہتے ہیں۔" (ترجمہ)

اور اس کے بعد لکھا ہے کہ اس انتخاب میں قدیم (دکھنی) طرز کے اشعار میں نے نہیں درج کیے ہیں اگر کوئی ملیں تو مجھے معاف کیجئے۔

اس لسانی تبدیلی کو بعض لوگوں نے پسند نہیں کیا۔ تذکرہ مخزن نکات میں خود قائم نے اس تبدیلی کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ پہلے ان شاعروں کے نقائص اس طرح ظاہر کرتے ہیں جنہوں نے دکنی کی تقلید کا آغاز کیا تھا۔

"راہ سخن کے جاننے والوں سے یہ بات چھپی ہوئی نہیں ہے کہ عبداللہ قطب شاہ کے عہد سے بہادر شاہ اول کے زمانے تک جن لوگوں نے ریختہ میں شاعری کی ہے ان کا طریقہ کلام بہت ہی مربوط اور معقول ہے۔ اگرچہ اکثر الفاظ جو ہمارے لیے غیر مانوس ہیں، ان کے یہاں مستعمل ہیں لیکن چونکہ زبان دکن کے موافق صحیح اور درست ہیں اس لیے ہر ایک کے لیے لائق استعمال تھے۔ نہ یہ ستم کہ محمد شاہ کے زمانے کے شعراء نے اپنے نئے الفاظ اور ایہام تلاش کرکے شعر کو مرتبۂ بلاغت سے گرا دیا۔ معنی کا تو کیا پوچھنا کچھ کہا نہیں جا سکتا اس لیے کہ بزرگوں کی خطا بتانا خطا ہے۔" (ترجمہ)

طبقۂ دوم کے شاعروں مثلاً حاتم و ناجی و مظہر کے ذکر کے بعد طبقۂ سوم یعنی میر۔ سودا اور سوز وغیرہ کا ذکر شروع کرنے سے پہلے ان کے فارسی کی طرف توجہ کرنے کی نسبت حسب ذیل خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔

"مخفی نہ رہنا چاہیئے کہ اب جن شعرائے متاخرین کے اشعار و حالات لکھے جاتے ہیں ان کا طرز کلام شعر فارسی کے رویّہ پر ہے۔ چنانچہ جملہ شعری صنعتیں جو قدیم اساتذہ استعمال کرتے تھے۔ یہ بھی کرتے ہیں اور اکثر ایسی فارسی ترکیبوں کو جو اردوئے معلّیٰ کے محاورے کے موافق ہیں اور کانوں سے مانوس ہیں۔ جائز سمجھتے ہیں۔ مگر زبان مغل کا ترجمہ ریختہ میں کرنا بری بات ہے۔ اس لیے کہ اس طرح دونوں میں سے کسی الگ زبان کی صحت بھی باقی نہیں رہتی۔ اگر بعض اصطلاحیں جو اس ملک کے فصیحوں کے زبان زد ہیں استعمال کریں تو کوئی مضائقہ نہیں۔ لیکن طبقۂ اوّل کے شعراء کی تقلید کہ ان کا ایک مصرعہ ریختہ اور دوسرا فارسی ہوتا تھا اور بعض ریختہ اور فارسی کو غیر مانوس الفاظ سے ملا دیتے ہیں

قابلِ مذمت ہے۔"

مظہرؔ نے جو دکنی اثر کو دور کر کے فارسی آمیز زبان میں شاعری شروع کی اس کے بہت سے ثبوت تذکروں میں ملتے ہیں۔ جن کا تفصیلی بیان مظہرؔ کی شاعری کے ذکر میں کسی اور موقع پر کیا گیا ہے۔ یہاں اس امر کا اظہار غالباً ضروری ہے کہ دکھنی کے رواج کی طرح دکھنی کا ردِّ عمل بھی بڑی تیزی سے شروع ہو گیا۔

شمال والوں کو دکھنی اثر کے زائل کرنے میں جلد کامیابی اس لیے بھی حاصل ہو گئی کہ اس کو زائل کر کے شمال کے روزمرہ میں شاعری کرنے کی کوشش میں حصّہ لینے والے میرؔ، سوداؔ اور قائمؔ جیسے بڑے بڑے شاعر بھی تھے۔ چنانچہ ان تینوں کے بعض وہ شعر ذیل میں نقل کیے جاتے ہیں جن میں اس امر کی طرف اشارے ہیں۔

سوداؔ:۔

کسے تمھارا ریختہ کہنے کو عیب ناداں بھی
سو یوں کہا ہیں کہ دانا ہنر لگا کہنے

بسانِ مہر یہ روشن ہے سارے عالم پر
جہاں میں جیسے کہ میں شعرِ تر لگا کہنے

سخن کو ریختے کے پوچھے تھا کوئی سوداؔ
پسندِ خاطرِ دلہا ہوا یہ فن مجھ سے

کب اس کو گوش کرے تھا جہاں میں اہلِ کمال
یہ سنگ ریزہ ہوا ہے درِ عدن مجھ سے

میرؔ:۔

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختے کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

ریختہ کاہے کو تھا اس رتبۂ عالی میں میرؔ
جو زمیں نکلی اسے تا آسماں میں لے گیا

قائمؔ:۔

قائمؔ میں ریختہ کو دیا خلعتِ قبول
ورنہ یہ پیشِ اہلِ سخن کیا کمال تھا

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بہ زبانِ دکنی تھی،

سوال ۸:۔ دکنی دور میں نہ صرف اردو شاعری کی غزل کو فروغ حاصل ہوا۔ بلکہ مثنوی نے بھی ارتقاء حاصل کیا۔ علاوہ ازیں مغلیہ عہد میں دکنی اردو ادب کو بہت جِلا ملی۔ تبصرہ کیجئے۔

جواب ۸:۔ گیارھویں صدی ہجری کے آخری دو چار سالوں (یعنی ۱۶۸۵ء سے ۱۶۸۷ء تک) میں دکن ایک ایسے انقلاب سے دوچار ہوا جس نے اس سر زمین کی تہذیب و شائستگی اور علم و فضل کی بنیاد ہی۔ بیجاپور اور حیدرآباد اس انقلاب سے اتنے متاثر ہوئے کہ پچاس سال تک سنبھل نہ سکے۔ سکندر عادل شاہ اور ابوالحسن تانا شاہ کی شکست اور قید کے بعد ان شہروں کی وہ مرکزیت ختم ہوگئی جو علم و فضل اور شعر و سخن کا گہوارہ ثابت ہوتی تھی۔ چنانچہ سب سے آخر میں حیدرآباد کے لٹنے اور اُجڑنے کے بعد ہی سے ایسے شاعر اور ادیب یہاں سے نکل گئے جو قدر دانی کمال کی خاطر یہاں مقیم تھے۔ ان میں قاضی محمود بحری کا نام بطور خاص قابلِ ذکر ہے جو گوگی کے رہنے والے ایک صوفی تھے وہ اپنے وطن سے سنہ ۱۰۹۶ھ ۱۶۸۳ء میں بیجاپور پہنچے ہی تھے کہ اس شہر کا مغلوں نے محاصرہ کر لیا اور آخر کار وہ اجڑ گیا۔ اس کی تباہی کے بعد انہوں نے حیدرآباد کا رخ کیا لیکن ان کے قدم یہاں بھی منحوس ثابت ہوئے چنانچہ ان کے پہنچتے ہی مغل فوجیں حیدرآباد پہنچ گئیں اور اس کا بھی محاصرہ کر لیا جو آخر کار اس کی تباہی اور اجڑنے کا باعث ہوا۔

بحری بہت اچھے شاعر تھے ان کا اردو دیوان چھپ چکا ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے تصوف و عرفان سے متعلق کئی اردو فارسی مثنویاں "من لگن" سنہ ۱۱۰۰ء اور عروس عرفان وغیرہ لکھیں اور بیجاپور و حیدرآباد سے بحال تباہ بھاگتے اور راستے میں لٹ جانے کا حال بھی قلم بند کیا ہے۔

اس افراتفری میں بحری اور نوری جیسے نہ معلوم کتنے شاعر حیدرآباد سے نکل گئے اور کس مپری کے عالم میں روپوش ہو گئے۔ لیکن بہت سے شاعر ایسے بھی تھے جو اپنا وطن چھوڑ کر کہیں جا نہ سکتے تھے۔ انہوں نے اس تباہ شدہ شہر میں ہی اقامت اختیار کی اور اس کی اور اپنی بربادی پر آخر وقت تک آٹھ آٹھ آنسو روتے رہے اور چونکہ فاتح دکن شہنشاہ اورنگ زیب عالمگیر غازی اور ان کے کارندوں کی سیاست کے ڈر سے وہ اپنے جذبات و خیالات کو صاف صاف ظاہر نہیں کر سکتے تھے۔ اس لیے مرثیہ گوئی کو اپنا شعار بنا لیا۔ اور اپنے غم زدہ دلوں کی بھڑاس حضرت امام حسینؓ اور شہدائے کربلا کے مرثیے لکھ لکھ کر نکالی، یہ واقعہ یہاں بطور خاص قابلِ ذکر ہے کہ اہل حیدرآباد اپنے محبوب بادشاہ ابوالحسن کے آٹھ ماہ

تک محصور رہنے اور جرأت و شجاعت کے ساتھ مقابلہ کرنے اور اس کے شریفانہ عادات اور تصوف و عرفان سے لگاؤ کی بنا پر اس کو حضرت امام حسین مظلومؑ سے تشبیہ دینے لگے تھے۔

یہی وجہ ہے کہ زوال حیدرآباد کے بعد اس شہر کے اکثر شاعر جن میں زیادہ تر سنی المذہب تھے۔ مرثیہ گوئی ہی میں منہمک رہے اور طویل نظمیں یا مثنویاں نہ لکھ سکے کیونکہ ان کے لیے ایک تو اطمینان قلب و فارغ البالی کی ضرورت تھی اور دوسرے کسی شاہی قدردانی یا درباری قدر و منزلت کی توقع۔ اور یہ سب باتیں اس دور انتشار میں مفقود تھیں۔ ایسے شاعروں میں سب سے زیادہ مشہور اس شہر کے ایک پیرزادہ روحیؔ تھے۔ ان کے متعدد مرثیے مختلف کتب خانوں کی بیاضوں میں موجود ہیں لیکن وہ محض مرثیہ گو ہی نہیں تھے۔ انہوں نے غزلیں اور مخمس وغیرہ بھی لکھے تھے جو اس عہد کی شاعری کا بہت عمدہ نمونہ ہے۔ اس کے چند بند یہ ہیں۔

نس دن سجن تجھ درس کا ادھار ہوتا کاش کے ۔۔۔ پل پل منیں ہے یہ ہرن یک بار ہوتا کاش کے
جانا ہمن مررخ کنے لبسیار ہوتا کاش کے ۔۔۔ واقف ہمارے حال پر دلدار ہوتا کاش کے
یو درد دل کا تجھ انکھیں اظہار ہوتا کاش کے

گر وصل تیرا اے سجن اچھتا سدا اینسار میں ۔۔۔ دل شاد پھرتے عاشقاں تجھ حسن کے بازار میں
جلتا نہ پروانہ کہیں اس سوز کے آزار میں ۔۔۔ زاری نہ کرتے بلبلاں اس درد کے گلزار میں
گلشن محبت کا اگر بے خار ہوتا کاش کے

پانہ تمہاری خاک پا جگ میں ہماری آبرو ۔۔۔ تیری برہ سوں اے سجن پھرتا ہوں حیراں کو بکو
ہر داغ دل کا تجھ انکھیں بولیا اتا میں مو بہ مو ۔۔۔ صد جان اگر ہوتے مجھے تھی دل منے یو آرزو
یو جیو قرباں تجھ اوپر صد بار ہوتا کاش کے

میٹھے بچن سن پیو کے آتا ہے یوں تجھ من منے ۔۔۔ روحیؔ نہ ہوئے یک تل جدا انس دن رہوں درشن منے
سن یو لطافت کے بچن طاقت نہیں سوسن منے ۔۔۔ ایسے سخن شیریں اوپر غنچے کے تئیں گلشن منے
تیری تنا خوانی بدل گفتار ہوتا کاش کے

اس مخمس میں بھی جو سوز و گداز نمایاں ہے وہ اس عہد کے دکنی شعراء کے نفسی رجحان اور ذہنی کیفیتوں کا آئینہ دار ہے۔ ان شعراء نے مرثیوں کو اپنے سیاسی جذبات کا آلۂ کار بنایا تھا۔ اس کا ثبوت اس

واقعہ سے بھی ملتا ہے کہ بعض مرثیوں میں محض ایک آدھ لفظ کی تبدیلی سے ان شعراء کا اصل مقصد (یعنی تباہی وطن کی مرثیہ نگاری) ظاہر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر روحی کا یہ ایک مرثیہ ہے :-

آج غم ناک ہیں چمن کے گل — بلکہ دل چاک ہیں سمن کے گل
غم زدہ سینہ داغ حیراں ہیں — نرگس و لالہ یاسمن کے گل
یوں نہ لالے شفق کے دستے ہیں — لہو میں ڈوبے ہیں سب گلشن کے گل
نقش پا دیکھ دل ہوس رکھتا
سر پر رکھنے کوں تجھ چرن کے گل

یہ صرف نام ہی کو ایک مرثیہ ہے اور اگر اس کے پہلے مصرعہ میں بجائے چمن کے دکن لکھ دیا جائے تو پورا مرثیہ بجائے امام حسین کے ابوالحسن کا مرثیہ بن جاتا ہے۔

روحی زوال حیدر آباد کے وقت کا ایک بڑا شاعر تھا وہ ۱۱۳۶ھ / ۱۷۵۰ء کے قریبی زمانے میں فوت ہوا۔ اس کے کلام کی شہرت دور دور پہنچ چکی تھی۔ چنانچہ برہان پور کے ایک مشہور مرثیہ گو ہاشم علی نے اپنے "دیوان حسینی" میں اس کی نسبت لکھا تھا ے

ہزار حیف نئیں شاعران دکھن — سو روحی و مرزا و قادر نہیں

قیام الدین قائم نے بھی اپنے تذکرہ میں روحی کا ذکر کیا ہے۔ ہاشم علی اس دور کا ایک بڑا شاعر تھا جس کا "دیوانِ حسینی" دکنی طرزِ سخن کا ایک معیاری مجموعہ ہے جو ۱۱۳۶ھ / ۱۷۵۰ء میں مرتب ہوا تھا۔

ہاشم علی نے روحی کے بعد مرزا کا نام لکھا ہے۔ اس نام کے دو شاعر دکن میں گزرے ہیں۔ ایک بیجاپور میں اور ایک حیدر آباد میں لیکن ہاشم علی نے اس شعر میں جن تین شاعروں کے نام لیے ہیں وہ سب حیدر آباد کے تھے۔ بیجاپور کا مرزا سنہ ۱۰۸۲ھ سے قبل فوت ہو چکا تھا۔ اور یہ مرزا ابوالحسن تاناشاہ کا درباری شاعر تھا۔ جب تاناشاہ کو قید کر لیا گیا اور حیدر آباد کو مغل فوجوں نے لوٹ لیا تو مرزا نے اس غم میں فقیری اختیار کر لی، اور گوشہ نشین ہو گیا۔ اسی گوشہ نشینی کے زمانے میں اس نے مرثیے لکھ کر اپنا غم غلط کیا۔ اس کے متعدد مرثیے ایڈنبرا یونیورسٹی اور حیدر آباد کی بیاضوں میں موجود ہیں۔ وہ ایک اعلیٰ پایہ کا شاعر تھا۔ اس کے ایک مرثیہ کے چند شعر یہ ہیں :-

یہی نہ تنہا لباس نیلا ہے سب محباں کے تن میں غم تھیں
سیاہ پھیرا ہے پتلیاں نے ازل سوں جگ کے نین میں غم تھیں
ملا تھا بلبل سوں ہیں سحر گر سنا ہوں احوال گلستاں کا

نہیں ہے کوئی گل بغیر نرگس وے ہے گریاں چمن میں غم تھیں

خطا کا احوال مشک کہتا ہے جب سوں پہنچی ہے یہ خبر وہاں

ہوا ہے سودا سوں جل کے کالا لہو غزال ختن میں غم تھیں

خبر محبیاں کی اشک ریزی کی جب بدخشاں سوں گئی عرب میں

عقیق جیتے تھے سب لہو ہو کے بہہ چلے ہیں یمن میں غم تھیں

یہ مرثیہ بوتراب سیتے قبول پائے تو کچھ عجب نئیں

کہ روح قادر کی زار روئے پڑے جو مرزا دکھن میں غم تھیں

مقطع میں مرزا نے اپنے جس مرحوم رفیق خلیفہ قادرؒ کو یاد کیا ہے وہ بھی حیدرآباد کا ایک شاعر عبدالقادر یا غلام قادر تھا جس کا ذکر قائم نے بھی تذکرہ مخزن نکات میں کیا ہے۔ اس کے بیس پچیس مرثیے ایڈنبرا اور حیدرآباد کی بیاضوں میں موجود ہیں۔ ہاشم علی برہان پوری نے اس کو دکن کا ایک بڑا شاعر مانا ہے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے۔

ہاشم علی عجب نئیں اس مرثیہ کوں سنکر تجھ پر خلیفہ قادر تحسیں کرے دکھن میں

قادر کے مرثیوں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ علم نجوم و ہندسہ کا بھی ماہر تھا۔ اس کے اسلوب بیان میں جوش اور سوز کے ساتھ سادگی اور تازگی بھی پائی جاتی ہے وہ ۱۱۴۹ھ/۱۷۳۵ء تک زندہ تھا۔ چنانچہ اپنے ایک مرثیہ میں اس کا سن تالیف اس طرح درج کیا ہے کہ گویا اپنی موت کا بھی اسی سال خواہش مند ہے وہ کہتا ہے۔

سنہ اگیارہ سو اوپر اوپر اوپچاس لکا سبز باناقادر اکا لہو میں لال

ختم کر یو مرثیہ پایا وصال ہائے گیا غم، غم پہ غم ہے مستقیم

اس کا سنہ وفات معلوم نہیں لیکن کیا تعجب کہ اپنی خواہش کے مطابق اسی سال واصل بحق ہوا ہو۔

اس دور میں چند شاعر اور ادیب ایسے بھی ملتے ہیں جنہوں نے رفتہ رفتہ اس انقلاب کے تلخ اثرات سے اپنی گلو خلاصی کر لی اور خود کو زمانہ کے ہم رنگ بنا لیا۔ ان میں سب سے پہلے شیخ داؤد ضعیفی قابل ذکر ہیں۔

ضعیفی ایک عالم فقیہہ تھا۔ اس نے ۱۱۰۱ھ/۱۶۸۸ء میں ایک ضخیم کتاب "ہدایات ہندی" منظوم کی تھی جس میں جملہ شرعی مسائل کو ۱۲۵ ابواب میں منقسم کر کے بیان کیا ہے۔ ہر باب میں کئی مضامین ہیں۔ یہ کسی عربی یا فارسی کتب کو پیش نظر رکھ کر خود ضعیفی نے ایک نئی کتاب اردو میں مرتب کی ہے۔ کیونکہ اس کا خیال تھا کہ "یہ زبان آج کل اس حصۂ ملک میں بہت مقبول ہے اور شوق سے پڑھی جاتی ہے۔"

اس مثنوی کے آخری باب کی تیسری فصل میں ضعیفی نے بادشاہ وقت کی یوں مدح کی ہے ؎

بردور جہاں دار اورنگ زیب — کہ جس تے ہوا اس زمانے کوں زیب
شہنشاہ عادل اہے ورا مور — کہ بدعت ضلالت ہوا جس سے دور
دیا یوں اسے حق تعالیٰ نے جس — جو دشمن ہوتے اس اگے خار وخس
دیا سر پو چو پن شہی کا دو تاج — ولی ہور دکن کا ہوا ایک راج
عجب فتح ونصرت ہے اس کے سنگات — جو کوئی نئیں کیا اس سوں دعوے کی بات
کہ شاہاں بھی اول ہوئے ہیں تو کیا — نہ کوئی زہد وتقوے میں ایسا دسیا
اہے اس منے بھی ولی کی صفات — کہ ہو آئے بھوموں سوں کاڑے سو بات
بڑا دین اسلام کا کارساز — الٰہی توں کر عمر اس کی دراز

یہ پہلی مدح ہے جو کسی حیدرآبادی شاعر نے اورنگ زیب کی لکھی تھی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ضعیفی ایک مذہبی شخص تھا اور اس کی نظر میں اورنگ زیب ایک بادشاہ کے علاوہ ولی بھی تھا اس لیے کہ وہ جو بات منہ سے نکالتا تھا وہ پوری ہوتی تھی اس مدح کو اس لیے اہمیت حاصل ہے کہ ایک دکنی شاعر نے اسی فاتح دکن کی پہلی بار تعریف کی ہے جس کی ہجو میں اس سے پہلے کے شعراء خاص کر نصرتی نے متعدد شعر لکھے ہیں۔

شیخ داؤد ضعیفی کی ایک اور کتاب بھی موجود ہے جس میں ۱۳۶۰ ابیات میں ایک عورت کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو حضور سرور کائنات صلعم کی محبت میں بے تاب ہو کر جل گئی۔ یہ کسی فارسی کتاب کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ ضعیفی ایک عالم ہونے کے ساتھ ایک اچھا شاعر بھی تھا۔ اس کی "ہدایات ہندی" اس دور کی ایک ضخیم یعنی ۲۶۳۸ ابیات پر مشتمل عمدہ کتاب ہے۔ اس میں جگہ جگہ آیاتِ قرآنی۔ احادیث اور عربی اور فارسی کی مستند کتابوں کی عبارتیں درج کر کے ان کی منظوم شرح لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب اسلامی فرائض اور شریعت کے مسائل پر ایک مستند تصنیف ہے۔

ضعیفی کے ایک اور ہمعصر شاہ عنایت تھے۔ جنہوں نے ۱۱۱۱ھ ۱۶۹۹ء میں ایک مثنوی "نور نامہ" لکھی تھی جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ حضرت محبوبِ سبحانی عبدالقادر جیلانی کی اولاد سے تھے اور حسین شاہ ان کے مرشد یا والد تھے۔ انہوں نے فارسی نثر میں نور نامہ پڑھا تو خیال کیا کہ اپنی یادگار کے طور پر اس کو منظوم کر دیں۔ یہ کتاب اصل میں حضور سرور کائنات صلعم کی نعت پر مبنی ہے۔ اور چونکہ مصنف کوئی اچھا شاعر نہ تھا اس لیے اس مثنوی کو صرف مذہبی اہمیت حاصل ہے۔ شاہ عنایت چونکہ ٹاٹ کا جبہ پہنتے تھے اس لیے ٹاٹ شاہ مشہور ہوئے ۱۱۵۵ھ ۱۷۴۲ء میں وفات پائی۔ اور حیدرآباد سے جو راستہ جامعہ عثمانیہ کی طرف

جاتا ہے اس پران کی درگاہ ڈاکمیٹ کے قریب موجود ہے۔

شاہ عبدالرحمٰن قادری ایک بیجاپوری شاعر تھے۔ جو بحری کی طرح بیجاپور کی تباہی کے بعد اپنے وطن سے نکل کھڑے ہوئے اور برار کا رخ کیا۔ حسن اتفاق سے اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ کے فرزند اور جانشین شاہ عالم بہادر کے مقربین میں کچھ دن شامل رہے اور پھر دربار چھوڑ کر دلی کا سفر کیا اور وہاں کے قیام کے زمانہ میں روز جمنا کی سیر کو جاتے۔ وہاں تماشائیوں میں ایسے فقیر بھی دیکھے جو امام حسین رضؓ کے حالات دردانگیز فارسی اشعار میں سناتے تھے۔ اس کا اتنا اثر ہوا کہ دکنی میں اس موضوع پر ۱۱۲۷ھ میں ایک طویل مثنوی لکھنی شروع کی جس کا تاریخ نام "باغ حسینی" (۱۱۲۸ھ) رکھا۔ یہ مثنوی سولہ ہزار (۱۶۰۰۰) سے زیادہ ابیات پر مشتمل ہے اور اس کے بعض بیانات سے معلوم ہوتا ہے کہ دکنی زبان اس وقت نہ صرف دکن بلکہ شمالی ہند میں بھی مقبول تھی۔ یہ دکن کی آخری طویل مثنوی ہے جو سادہ اور سلیس زبان میں لکھی گئی ہے۔ یہ مثنوی کتب خانہ خانقاہ عنایت الٰہی حیدرآباد میں محفوظ ہے۔

اس مثنوی میں رحمٰن قادری نے شہر بیجاپور کا بڑا دردناک مرثیہ لکھا ہے۔ اور اپنے وطن کے ایک بڑے شاعر نصرتی کی طرح اورنگ زیب کی سخت مذمت کی ہے اور اس کی حیلہ جو طبیعت پر چوٹیں کی ہیں۔ بیجاپور کے مرثیہ کی ابیات چند یہ ہیں۔

جو اس وقت تھا بیجاپور شہر — سو اس شہر کی تھی جہاں میں خبر
اتھے بادشاہ واں کے صاحب عدل — نہ تھا ایک رتی کام کا کیں دغل
جتی خلق واں کی وضیع و شریف — سنی مہرباں ہور بھو تیج لطیف
مترا تھے سب چھند فریباں ستے — اتھے معتقد وہ فقیراں ستے
جو آدیں بزرگاں مرے شہر میں — رکھیں کر وطن اپنا آرام سیں
اتھا نام اس شہر کا ہر دیار — تو آدیں خبر سن کے عالم اپار
خدا کے فضل سوں وہ معمور تھا — اسی کے کرم سوں وہ منصور تھا
ہوئے بادشاہ جب سوں اورنگ زیب — کئے اس کے لینے کے تئیں کئی فریب
دئے بھیج فوجاں کو اول عتاب — جو جا کر کریں ملک سارا خراب

پچھیں آپ آ ایک حیلے ستے
لئے شہر ہور ملک سب غضب تھے

اس عہد کا ایک بڑا شاعر سید محمد خاں عشرتی تھا جو اپنی خاندانی وجاہت اور لیاقت

کی وجہ سے شہنشاہ اورنگ زیب کی سرپرستی سے فیض یاب ہو سکا۔ اس کا خاندان سادات درویش کے نام سے مشہور تھا۔ وہ بارہ[۱۲] سال کی عمر میں اپنے والد سید یوسف حسینی ولد سید حسین کے ساتھ بصرہ کے راستہ سے دکن پہنچا اور پہلے بیجاپور میں مقیم ہوا اور بعد کو حیدرآباد چلا آیا۔ شاہ راجو کی جاگیرات وغیرہ کے سلسلے میں اس کے اور اورنگ زیب کے درمیان مراسلت رہی۔ اس کے پانچ لڑکے تھے اور سب ہی علمی ذوق سے بہرہ مند تھے۔ خاص کر سید احمد خاں اور سید محمد تقی خان صاحبِ تصنیف تھے ان کا خاندان حیدرآباد میں موجود ہے۔ عشرتی کی قبر شاہ راجو کے گنبد (واقع بیرون فتح دروازہ حیدرآباد) کے شمال کی طرف واقع ہے۔

عشرتی فارسی اور اردو دونوں زبانوں کا ادیب تھا اس نے ۱۶۹۷ء/۱۱۰۸ھ میں ملک محمد جائسی کی ہندی پدماوت کا خلاصہ فارسی مثنوی کی شکل میں لکھا تھا اور اس کی تاریخ اس طرح نکالی تھی۔

بہار افروز دل شد چوں گلاشش | گلے خستی ست تاریخ تمامش

عشرتی نے اردو میں "دیوان غزلیات" کے علاوہ دو مثنویاں لکھی تھیں۔ "دیپک پتنگ" اور "چت لگن" جو بہت اعلیٰ پایہ کی ہیں۔ دیپک پتنگ ۱۷۰۲ء/۱۱۱۴ھ میں لکھی تھی۔ عشرتی کو اس کے معتقدین نصرتی بیجاپوری کا مدِ مقابل سمجھتے تھے۔ عشرتی کے فرزند سید احمد خاں ہنر نے بھی اپنے باپ کی طرح کئی مثنویاں لکھی تھیں جن میں "نیہ درپن" بہت مشہور ہے جو ۱۷۳۰ء/۱۱۴۴ھ میں تمام ہوئی تھی یہ "پھول بن" کے جواب میں لکھی گئی تھی۔ چنانچہ شاعر کہتا ہے:۔

بنایا پھول بن ابن نشاطی | میٹھی باس اس کی سب سے تیں خوش آتی
جواب اس کا جو یہ ہے نیہ درپن | ہے پیچ وہ عشق کے انکھیاں کا انجن
اسے اس سے اگر ناپائے بہتر | برابر تو یقیں جانے نہ کم تر

گویا خود کو وہ ابن نشاطی کا مدِمقابل سمجھتا تھا اور واقعہ یہ ہے کہ اپنے اس پیش رو کے مقابلہ میں اس نے نہایت کامیابی کے ساتھ قلم اٹھایا تھا۔ ابنِ نشاطی کی مثنوی "پھول بن" کی طرح عشرتی اور اس کے فرزندوں نے بھی اپنی جملہ کتابوں کے نام ٹھیٹ ہندی میں رکھے تھے۔ "نیہ درپن" میں ایک دعوت کا سماں بڑی خوبی سے کھینچا گیا ہے جس سے معلوم ہوتا کہ قطب شاہی عہد کے آخری دور میں بلکہ اس کے بعد بھی اہلِ حیدرآباد اپنی مجلس آرائیوں میں کس سلیقے اور شائستگی سے کام لیا کرتے تھے۔ اس حصے کے چند شعر یہ ہیں:۔

بچھائے چاندنی کا فرش نرمل | کہ جیسا چاندنی میانے صفِ اجل

بچھائے سوزنیاں زرہ باف کی صاف | ہے اس گل سورج بلبل کو انصاف
روپیری اور سنہری مسنداں پر | صدر مہرے رہے جیوں سور چندر
اچھے پر دار تکیے پرنیاں باف | پریاں کے گال جیسے نازک ہور صاف
سرنگ اسماں گیریاں تھیں شفق سی | اچھی گلزار جیوں گھن کے طبق سی
رکھے پھولاں سوں بھر اس ٹھار گلدان | رکھے تھے پان سینے بھر تنبول دان
جڑت کے شمع داں میں شمع کافور | لوے چند تیوں لگن میں گھن کے پر نور
قندیلاں کے دھت جھمکے سہانے | انگوراں کے جھڑے خوشاں کے دانے
دیواں سوں کنگرے ایسے سنوارے | کہ جیوں قوس قزح میانے ستارے
طبق بلور کی خوشبوی سوں بھر | ہزاروں چاند تھے جیوں بھلیں کے اوپر

اس سلسلے میں اس وقت کے کھانوں، سالنوں اور میٹھوں کی تفصیل نہایت خوبی سے قلم بند کر دی ہے۔

عشرتی کے پوتے سید علی نے بھی حاتم طائی کا قصہ ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ء میں "گلشن احسان" کے نام سے منظوم کیا تھا اور اس نے اپنے دادا کو نصرتی کا مدِ مقابل قرار دیا ہے۔

عشرتی کے ہمعصروں میں بیچارہ، آزاد اور والد کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں جو قطب شاہی عہد کے آخری شعرائے اردو میں سے تھے۔ اوّل الذکر عالمگیر اورنگ زیب بادشاہ کے زمانہ میں بھی حیدر آباد میں موجود تھے۔ ان میں سے بیچارہ اور آزاد نے تو فتح حیدر آباد کے بعد دلی کا سفر کیا تھا۔ ان کا ذکر میر حسن نے اپنے تذکرہ میں کیا ہے۔ فقیر اللہ آزاد خاص حیدر آباد کے باشندے اور بڑے اچھے اردو کے شاعر تھے۔ ولی اورنگ آبادی نے ان کی غزلوں پر غزلیں لکھی ہیں اور ان کے کلام کی داد دی ہے۔ چنانچہ ایک جگہ ولی لکھتے ہیں :

آزاد سے سنیا ہوں یہ مصرعہ مناسب | جس سے کہ یار ملتا ایسا ہنر نہ آیا

آزاد کا پورا شعر یہ ہے ؎

سب صنعتیں جہاں کی آزاد ہم کو آئیں | پر جس سے یار ملتا ایسا ہنر نہ آیا

سید محمد والہ نے ۱۷۳۴ء میں حیدر آباد میں ایک طویل مثنوی طالب و موہنی لکھی تھی جو ادارۂ ادبیات اردو کی طرف سے شائع ہو چکی ہے۔

بحر العرفان سید شاہ حسین ذوقی اس دور کے ایک ایسے مذہبی بزرگ تھے جنھوں نے

شعر و سخن کی وجہ سے بڑی شہرت حاصل کی۔ انہوں نے کئی مثنویاں لکھیں جن میں سے "وصال العاشقین" "وفات نامہ" "غوث نامہ" اور "ماں باپ نامہ" قابلِ ذکر ہیں۔ وہ اتنے کہنہ مشق شاعر تھے اور ان کے اتنے قدر دان تھے کہ انہوں نے اتنے کہنہ مشق شاعر تھے اور ان کے اتنے قدر دان تھے کہ انہوں نے خود کو نصرتی سے بلند پایہ شاعر قرار دیا ہے۔ انہوں نے مرثیے بھی لکھے ہیں جو اس دور کے بڑے مرثیہ گو۔ روحی کے ہم رنگ ہیں۔ ایک مرثیہ کے چند شعر یہ ہیں:

اے شمع بزم مصطفےٰ گھر آج آتے کیوں نہیں	تاریک ہے تم بن جہاں جلوہ دکھاتے کیوں نہیں
وہ جاہل دوزخ وطن آتے ہیں بادل کے شمن	جوں برقِ تیغ صف شکن شہ جگ مگاتے کیوں نہیں
چھوڑ دسگل دنیا کے کام دس دن تلک ہر خاص و عام	ماتم کے آتش میں مدام تن کو جلاتے کیوں نہیں

ذوقی تمہارا ہے غلام فضل و کرم سے یہ امام
اپنی زیارت کو مدام اس کو بلاتے کیوں نہیں

شاہ میر اللہ مجرمی دراصل بیجاپوری شاعر تھے جو زوال بیجاپور کے بعد بھی زندہ رہے اور شعر و شاعری میں معروف رہے۔ انہوں نے وجہی کے مشہور نثری قصے سب رس کو منظوم کیا ہے۔ یہ مثنوی "گلشن حسن و دل" کے نام سے ۱۱۱۴ھ/۱۷۰۲ء میں لکھی گئی تھی۔ اس کا اسلوب سلیس اور سادہ ہے

بلبل بھی اسی دور کا ایک شاعر تھا جس نے آتشی بیجاپوری کی فارسی مثنوی چندر بدن و ماہیار کا اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ یہ مثنوی مقیمی کی اسی موضوع کی مثنوی سے بالکل جدا ہے۔

عبد العلی راجی نے ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ء میں ایک مثنوی "نامہ علی" نظم بند کی جس میں داستان کے طور پر حضرت علیؓ کے کمالات بیان کیے ہیں۔

دریا نے ۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰ء میں ایک "وفات نامہ" مثنوی کی شکل میں مرتب کیا جو دکن کے اکثر شہروں میں بہت مقبول رہا۔ اور اب تک بعض جگہ پڑھا جاتا ہے۔

عبدالصمد ترین غالباً کوئی افغانی الاصل دکنی شاعر تھا جس نے اسی دور میں پشتو زبان کی ایک کتاب "شمائل النبی" کو دکنی میں منتقل کیا تھا۔

وجیہ الدین وجدی اسی دور کے بڑے شاعروں میں سے ہیں جو دھارور کے رہنے والے تھے۔ ان کی تین مثنویاں موجود ہیں۔ "پنچھی باچھا" "تحفہ عاشقاں" اور "مخزن عشق"۔ "پنچھی باچھا" (۲۶۵۰ شعر) شیخ فریدالدین عطار کی مشہور فارسی "مثنوی منطق الطیر" کا آزاد ترجمہ ہے اور ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۸ء میں لکھی گئی ہے۔ تحفۂ عاشقاں بھی عطار ہی کی ایک مثنوی خسرو نامہ کا دکنی ترجمہ ہے جس میں وجدی

نے بہت اضافہ کیا ہے۔ یہ مثنوی ۱۱۵۳ھ میں لکھی گئی۔ تیسری مثنوی "مخزنِ عشق" باغِ جاں فزا بھی کہلاتی ہے اور یہ ۱۱۴۵ھ/۱۷۳۱ء میں تصنیف کی گئی۔ اس شاعر کے حالاتِ زندگی پر ایک کتاب مرتبہ محمد بن عمر صاحب شائع ہو چکی ہے۔ اس شاعر نے اپنے دور کے تمدن اور سماجی حالات کی ایک کامیاب نمائندگی کی ہے۔ اس کی زبان سلیس اور ترقی یافتہ ہے۔ اس نے غزلیں بھی لکھی ہیں۔ ایک غزل کے چند شعر یہ ہیں

چنچل کا آج بچھڑا مجھ اُپر بھاری ہوا یاراں
تو میں اس دو جگت سیتیں نرآدھاری ہوا یاراں
ہماری بت پرستی کوں نہیں سمجھے اجھوں زاہد
برائے کفر سٹے دیں کو تو یو جاری ہوا یاراں
نکو کہہ وجد یا پنیاں نپٹے سب وصل کیاں تاباں
کہتے ہیں لوگ سب تجھ کوں کہ زناری ہوا یاراں

فتح شریف نے اس دور میں دو مثنویاں "زلیخائے ثانی" اور "پند نامہ لقمان" ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ء لکھیں یہ شاعر فتح تخلص کرتا تھا اور گرڈر کا باشندہ تھا۔ اس نے اپنے ایک دوست محمد امین کی فرمائش پر مثنوی "زلیخائے ثانی" لکھی تھی۔ اس کی دونوں مثنویاں فارسی کا ترجمہ ہیں۔

شاہ عبداللہ عاشق اورنگ آباد کے شاعر تھے اور وہاں کے مشہور بزرگ شاہ نظام الدین ثانی کے مرید اور خلیفہ تھے۔ ایک طویل مثنوی "اشارات الغافلین" لکھی جس میں اخلاق و تصوف کے مضامین قلم بند کیے۔ انہوں نے اپنے مرشد کی تعریف میں جو ابیات لکھے ہیں ان کا انتخاب یہاں درج کیا جاتا ہے تاکہ ان کی اور حیدرآباد کے ان شاعروں کی زبان کا فرق واضح ہو جنہوں نے وہاں کے ایک مرشد شاہ راجو کی مدحیں لکھی تھیں اور جو اس سے قبل درج ہو چکی ہیں:۔

کیا پیر پر میں اپس کوں خدا ادھے بادشاہ میں ہوں اس کا گدا
نگہ پیر میرا سو ایمان ہے کر ایمان کیا بلکہ رحمان ہے
نظام الدین ثانی ہے ثانی علی بتایا مجھے ان خفی ہور جلی
دلی چشت کے گھر کا ہے جس پو بار کہ عالم ہے اس فیض کا انتظار

تصدق ہوں بلہار اس پیر کے
نظام الدین ثانی سے اکسیر کے

سید اشرف اس دور کے ایک ایسے شاعر تھے جنہوں نے شمالی ہند کا سفر کیا اور دلی

میں بھی اتنی مقبولیت حاصل کی کہ ان کا اکثر تذکروں میں ذکر کیا گیا ہے۔ انہوں نے ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء میں ایک مثنوی "جنگ نامہ حیدر" لکھی تھی جس میں حضرت علیؓ کے حالاتِ جنگ تفصیل سے منظوم کیے ہیں۔ انہوں نے متعدد مرثیے بھی لکھے ہیں جن میں سے ایک مرثیہ کے چند شعر بطور نمونہ یہاں درج ہیں جن سے معلوم ہو گا کہ سفرِ دہلی کے اثر سے ان کے کلام میں فارسی ترکیبوں اور اضافتوں کا کس طرح دخل ہو گیا تھا ؎

کہاں ہے وہ ولیِ والی حیدر حسن میرا — برنگِ برقِ خرمن سوز دل ہے ہر سخن میرا

اگن سوں ماتم شہ کے جلا ہے تن بدن میرا — برنگِ برقِ خرمن سوز دل ہے ہر سخن میرا

لگا ہے بسکہ تیر ماتم شہ دل منے کاری — شہیدِ کربلائے غم ہوا ہے جگ میں من میرا

ہوس گلگشتِ رضواں کی کرے کیوں عندلیبِ دل — محبت کی گلی میں شاہ دیں کے ہے وطن میرا

ہوا ہے بسکہ زخمی خنجرِ داغِ غم شہ سوں — برنگِ لالہ ہے لبریز خونِ دل چمن میرا

کہیا ہوں بے بدل یو مرثیہ جب سوں اماموں کا — ہوا مشتاق ہر یک شاعرِ ملکِ دکھن میرا

جو کوئی ہے صدق دل سوں دوست دارِ آلِ پیغمبر

اے اشرف اس کے پگ کی خاک ہے کحل نین میرا

سید محمد فراقی: یہ ایک بیجاپوری شاعر تھے۔ زوالِ بیجاپور کے بعد پہلے اورنگ آباد آئے اور پھر آزاد کے ساتھ دلی کا سفر کیا اور وہاں اتنی شہرت حاصل کی کہ وہاں کے تذکرہ نگاروں نے ان کا بطورِ خاص ذکر کیا ہے۔ انہوں نے مضامین تصوف پر مشتمل ایک مثنوی "مراۃ الحشر" بھی لکھی تھی لیکن غزل گو کی حیثیت سے بہت مقبول ہوئے۔ ان کی غزلیں دلی میں اردو شاعری کا چسکا پیدا کرنے کا باعث بنیں۔ ایک نعتیہ غزل کے چند شعر بطور نمونہ درج ذیل ہیں ؎

مدینے بیں اگر پیدا ہوا ہوتا تو کیا ہوتا — محمد کی گلی بھیتر فنا ہوتا تو کیا ہوتا

ازل کی دین میں یارب اگر مفلس بھکاری ہوں — نبی کے آستانے کا گدا ہوتا تو کیا ہوتا

نظر ہے علم منطق ہور معانی میں فراقی کوں

اگر علمِ حدیثِ مصطفیٰ ہوتا تو کیا ہوتا

سیّد شاہ ندیم اللہ حسینی بھی بیجاپور کے باشندے تھے اور وہاں کے دوسرے شاعروں رحمٰن اور فراقی کی طرح زوالِ بیجاپور کے غم میں بھر دل برداشتہ رہے اور زیادہ تر مرثیے لکھ کر غم غلط کرتے رہے۔ ان کے مرثیے بہت مشہور ہیں۔ ایک مرثیہ کے چند شعر یہ ہیں۔

ہے ہے اصغرا بن حسین سونا تیرا پالنا — رورو بانو کرتے ہیں بین سونا تیرا پالنا

تھا تو شہ کے من کا چاؤ مجھ دکھیا کے من کا بھاؤ ۔۔۔ کاری ہے مجھ دل پر گھاؤ سونا تیرا پالنا
چھاتی کوں کس لاؤں میں کس کو دودھ پلاؤں میں ۔۔۔ اصغر تجھ کا پاؤں میں سونا تیرا پالنا
دکھ کی کنتھا پہنوں تن غم کی دھونی جالوں من ۔۔۔ تجھ بن مجھ کوں گھر ہے بن سونا تیرا پالنا

آج ندیمؔ اس غم کے بین کرتا انجھواں بھر کر نین
اصغر شہ کے نور العین سونا تیرا پالنا

ولی ویلوری کا نام میر ولی فیاض تھا۔ پہلے سات گڑھ کے نواب حراست خاں کے ملازم رہے اور بعد کو قلعہ داران سدھوٹ سے متعلق ہو گئے اور اپنی جاگیر چٹ پیٹہ میں آخری عمر گزاری۔ وہ بہت پر گو شاعر تھے اور کئی مثنویاں لکھیں جو زیادہ تر مذہبی موضوعوں پر ہیں۔ ان کی حسب ذیل مثنویاں اب تک مشہور ہیں:۔

۱۔ "روضۃ الشہدا" جو ۱۷۲۴ء / ۱۱۳۷ھ میں لکھی گئی اور ملا حسین واعظ کاشفی کی فارسی مثنوی کا ترجمہ ہے۔ یہ وہ مجلس بھی کہلاتی ہے۔ امام حسینؑ کی شہادت کے حالات اس میں دس مجلسوں کے تحت بیان کیے گئے ہیں۔

۲۔ "روضۃ الانوار" ۱۷۴۵ء / ۱۱۴۹ھ میں آں حضرتؐ کی سیرت کے حالات سے متعلق لکھی گئی۔

۳۔ "روضۃ العقبیٰ"۔ ۱۷۴۷ء / ۱۱۶۲ھ میں لکھی تھی۔

۴۔ "دعائے فاطمہ" بھی اسی زمانہ میں لکھی۔

۵۔ مثنوی "رتن پدم" یعنی "رتن سین" اور پدماوت کا قصہ لکھا ہے اور یہی مثنوی غالباً ان کی ابتدائی تصنیف تھی اور اس کی کامیابی کو دیکھ کر بعد انہوں نے مذہبی مثنویاں لکھیں۔

ولی اللہ قادری نے ۱۶۸۹ء میں اپنے والد کی فرمائش پر فارسی "معرفت السلوک" کا اردو میں ترجمہ کیا تھا۔

امامی بھی اس دور کا ایک شاعر تھا جو پرانی دلی کے ایک بزرگ شاہ عبداللہ خواہر زادہ پیر سید جلال کا مرید تھا اور غالباً دلی کا سفر بھی کیا تھا۔ اس نے متعدد مرثیے بھی لکھے تھے جن میں سے آٹھ اڈنبرا یونیورسٹی کی بیاض میں محفوظ ہیں۔ اس نے ۱۷۲۷ء / ۱۱۴۰ھ میں "وفات نامہ سرور کائناتؐ" لکھا تھا جو ۱۵۱ بیات پر مشتمل ہے۔ اس میں امامی نے اپنے مرشد کی تعریف جس عنوان کے تحت کی ہے اس کے چند شعر درج ذیل ہیں جن سے معلوم ہو گا کہ اس سے پہلے کے دکنی شاعروں نے اپنے مرشدوں شاہ راجو وغیرہ کی جو مدحیں کی ہیں ان کی اور امامی کی زبان اور اسلوب میں کتنا فرق پیدا ہو چکا تھا۔

حقیقت کے میداں منے شہسوار | محل معرفت راز کے تاجدار
کہ ہیں دو نگینے سلیمان کے | مہر ہیں محمدؐ کے فرمان کے
دو مالک رسالت ولایت کے ہیں | دو ہادی حقیقت ہدایت کے ہیں
مبارک اسم میر سید جلال | کہ دنی پرانی ہیں ان کا محال
اسی کے بہن کا جو فرزند ہے | کہ دل لوٹیاں کا وہ دلبند ہے

مرا تن مرے پیر کے تن منے
مرے پیر کا تن محمدؐ منے

سید ولی محمد ولی اورنگ آبادی۔ اس پورے دور کے سرسید تھے اورنگ زیب عالمگیر غازی کے طویل قیام دکن اور سکونت اورنگ آباد کا اگر کوئی بہتر اور قابلِ فخر نتیجہ نکل سکا تو وہ صرف ولی اور ان کا کلام ہے۔ اورنگ زیب نے بیجاپور اور حیدرآباد کو تو اجاڑ دیا اور وہاں کی ادبی محفلیں اور بازارِ اُردو کی چہل پہل سونی ہو گئی لیکن اس کی وجہ سے اورنگ آباد شعر و ادب علم و فن اور تہذیب و تمدن کا ایک ایسا مرکز بن گیا جو اس کی وفات کے بعد بھی تقریباً ایک صدی تک درخشاں رہا۔ اس وقت اورنگ آباد پورے ہندوستان کا دل تھا اور ہر صوبہ کے امیر۔ فقیر۔ سپاہی اور ادیب شاہی دربار سے فیض یاب ہونے کے لیے وہاں آتے تھے۔ خود بیجاپور اور حیدرآباد کے متعدد باقی ماندہ شعراء اور صاحبان کمال بھی وہیں کھنچے کھنچے چلے گئے تھے۔ ایک ایسے سازگار ماحول میں ولی کی نشو ونما ہوئی اور چونکہ عادل شاہی اور قطب شاہی سلطنتوں کی تباہی کے بعد دکن میں علم و فضل کا کوئی مرکز باقی نہ رہا تھا اور اورنگ زیب کی لشکر آرائیوں کی وجہ سے خود اورنگ آباد میں اس وقت تک یہ مرکزیت پیدا نہ ہونے پائی تھی اس لیے تکمیل تعلیم کے لیے ولی نے احمد آباد گجرات کا سفر کیا اور وہاں کے مشہور بزرگ شاہ وجیہہ الدین گجراتی کی خانقاہ اور مدرسہ ہدایت بخش سے فیض حاصل۔ ان کا یہ قیام گجرات کا زمانہ چونکہ عنفوان شباب کا زمانہ تھا اس لیے وہ اپنی زندگی کے اس شگفتہ دور کو تمام عمر یاد کرتے رہے۔ اس سیر گجرات کی دلچسپیوں گجراتی دوستوں کی محبت اور جاں نثاری اور مولانا نورالدینؒ اور ان کے فرزند شیخ محمد صالح کی مدح سرائی کی وجہ سے بعض اصحاب کو یہ خیال ہوا کہ ولی گجراتی الاصل ہی تھے حالانکہ یہ حقیقت کے خلاف ہے۔ انہوں نے گجرات پر جو نظم لکھی اس میں وہاں کی سیر کا صاف طور پر ذکر کیا ہے اور جگہ جگہ خود کو شاعر دکن ظاہر کیا ہے۔ ان کی زبان بھی گجراتی لب ولہجہ اور لسانیاتی خصوصیات سے عاری ہے۔

دلی عہد اورنگ زیب کے ایک سچے نمائندے تھے۔ خود اورنگ زیب اپنے وطن دلی اور آگرہ سے دور تمام عمر دکن کے کوہساروں میں سرگرداں رہے اور ان کے ساتھ تمام ہندوستان کی فوجیں اور ارباب کمال متحرک رہے۔ اس لیے ولی کا بھی ایک جگہ بیٹھا رہنا اقتضائے وقت کے خلاف تھا۔ یہ دور دراصل ایک دورِ انتشار تھا چنانچہ اس عہد کے اکثر دکنی شعراء بحری، آزاد۔ فراقی، وجدی لوری۔ اماتی۔ رحمٰن وغیرہ برابر حرکت میں رہے اور ان میں سے اکثروں نے دلی کی بھی سیر و سیاحت کی۔ چنانچہ ولی نے بھی دلی کا سفر کیا اور وہاں کے مشاعروں میں اپنا دکنی کلام سنا کر وہاں کے شاعروں کو اتنا مسحور کیا کہ وہ اردو میں لکھنے کی طرف مائل ہو گئے۔ اس وقت وہاں یہ زبان صرف بازاری سمجھی جاتی تھی اور علمی و ادبی محفلوں میں اس وقت تک اس کو جگہ نہ مل سکی تھی۔ ولی کی شخصیت اور ان کے دیوان کی مقبولیت کا یہ اثر ہوا کہ شعرائے دلی نے فارسی کو ہمیشہ کے لیے خیر باد کہہ کر اردو میں طبع آزمائی شروع کر دی۔ حاتم۔ مظہر۔ آبرو۔ ناجی اور فغاں وہ شعرائے دہلی ہیں جنھوں نے ولی کا کلام خود ان کی زبان سے سنا اور ان کی غزلوں پر غزلیں لکھیں۔ اور اپنے کلام کے لیے وہی محاورہ اور زبان اختیار کی جو ولی نے استعمال کی تھی۔ اگرچہ بعد کو مظہر کی تحریک سے دہلی کا روزمرہ اور فارسی ترکیبیں زیادہ استعمال ہونے لگیں۔ لیکن میر اور سودا اور درد کے زمانہ تک زبان پر ولی ہی کا سکہ چلتا رہا۔ اس طرح اس زمانہ میں اگرچہ شمالی فوجوں نے دکن کو فتح کیا تھا لیکن دکن کے شاعروں نے شمال کو فتح کر لیا اور اپنی زبان کا ڈنکا دلی کے مشاعروں اور محفلوں کی جان بن گئی لیکن اس سلسلہ میں ایک عجیب ستم ظریفی یہ ہوئی کہ شمالی ہند کے شاعروں اور تذکرہ نگاروں نے ولی ہی کو اردو کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر سمجھ لیا اور اب تک بھی یہی سمجھا جاتا ہے۔ حالانکہ دکن میں ولی سے بہت پہلے متعدد شاعر مثلاً محمد قلی قطب شاہ۔ غواصی۔ وجہی۔ عبداللہ۔ قطب شاہ، سلطان۔ علی عادل شاہ ہاشمی۔ نصرتی وغیرہ صاحبِ دیوان گزر چکے ہیں۔ اور انہی کی زمینوں میں ولی نے اپنی غزلیں لکھی ہیں۔ وہ اسی قدیم سلسلہ سے منسلک ہو گیا۔ اسی طرح حاتم، مظہر، میر اور سودا کی بہت سی غزلیں دکن کے ان قدیم شعراء کی زمینوں ہی میں لکھی گئی تھیں جن کو وہ اپنی معلومات کی کمی کی وجہ سے ولی کی زمینیں سمجھتے تھے۔

ولی دراصل ایک غزل گو شاعر تھے۔ انھوں نے مثنویاں اور قصیدے بھی لکھے ہیں لیکن اللہ پر ان کی شہرت اور عظمت کا دارومدار نہیں ہے۔ ایک فارسی نثر کا رسالہ "نور المعرفت" بھی ان سے منسوب کیا جاتا ہے مگر یہ دراصل ان کے ایک گجراتی ہمعصر شاہ ولی اللہ کی تالیف ہے جن کو غلطی سے

شاعر قرار دے کر خود ولی اورنگ آبادی کو ولی گجراتی سمجھ لیا گیا تھا۔ یہ شاہ ولی اللہ شاہ وجیہہ الدین گجراتی کی اولاد میں تھے اور ان کی قبر وہیں چینی پیر کی قبر کے نام سے مشہور ہے۔ حالانکہ ولی نے اورنگ آباد ہی میں ۱۱۵۵ھ میں وفات پائی اور وہیں حضرت سید احمد گجراتی کے تکیہ میں دفن کیے گئے۔

ولی نے فراق گجرات کے موضوع پر جو غزل لکھی ہے اس کے چند شعر یہ ہیں:۔

گجرات کے فراق سوں ہے خار خار دل — بے تاب ہے سینے منے آتش بہار دل
مرہم نہیں ہے اس کے زخم کا جہاں منیں — شمشیر ہجر سوں جو ہوا ہے فگار دل
اس سیر کے نشے سوں اول تر دماغ تھا — آخر کوں اس فراق میں کھینچا خمار دل
میرے سینے میں آکے چمن دیکھ عشق کا — ہے جوش خوں سوں تن میں مرے لالہ زار دل
ہجرت سوں دوستاں کے ہوا جی مرا گداز — عشرت کے پیرہن کوں کیا تار تار دل
ہر آشنا کی یاد کی گرمی سوں تن منیں — ہر دم میں بے قرار ہے مثل شرار دل

لیکن ہزار شکر ولی حق کے فیض سوں
پھر اس کے دیکھنے کا ہے امیدوار دل

ولی ایک آوارہ مزاج، قلندر منش اور بے باک شاعر تھے۔ ان کے کلام میں مضامین کی رنگینی، خیالات کی وسعت اور طرزِ ادا کی بے باکی پائی جاتی ہے۔ ان کا دیوان کئی بار چھپ چکا ہے اور ان سے متعلق کئی مضامین اور کتابیں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ ان کی مثنوی سورت کی چند ابیات یہ ہیں جن سے زبان اور اسلوب بیان کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

عجب شہر اں میں ہے پر نور یک شہر — بلا شک وہ ہے جگ میں مقصدِ دہر
ہے مشہور اس کا نام سورت — کہ جاوے جسکے دیکھے سب کدورت
جگت کی آنکھ کا گویا ہے یہ نور — اچھو اس نور سوں ہر چشم بد دور
شہر جیوں منتخب دیوان ہے سب — ملاحت کی وہ گویا کھان ہے سب
عجب قلعہ ہے وہاں اک با قرینہ — انگوٹھی میں دنیا کے جیوں نگینہ

فرنگی اس میں اتے ہیں کلہ پوش
عدد وہاں جنکی گنتی میں ہے بے ہوش

ولی کے دیوان سے ظاہر ہوتا ہے کہ سفرِ دہلی سے پہلے اور بعد کے کلام میں زبان کا کافی فرق ہو گیا تھا۔ سفر دہلی سے پہلے کا کلام قدیم اساتذۂ دکن کے ہم رنگ ہے اور دہلی سے واپسی

کے بعد کے کلام میں فارسی اضافتیں اور ترکیبیں زیادہ دخیل ہو گئی ہیں۔ دونوں قسم کی غزلوں کے نمونے یہ ہیں

مت غصہ کے شعلہ سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا

تجھ چال کی قیمت سوں نیں دل ہے مرا واقف
اے ناز بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا

اس رین اندھیری میں مت بھول پڑوں تجھ سوں
ٹک پاؤں کے بچھوؤں کی آواز سناتی جا

تجھ گھر کی طرف سندر آتا ہے ولی دایم
مشتاق ہے درشن کا ٹک درس دکھاتی جا

وہ صنم جب سوں بسا دیدۂ حیراں میں آ
آتشِ عشق پڑی عقل کے سامان میں آ

ناز دیتا نہیں گر رخصتِ گلگشتِ چمن
اے چمن زارِ حیا دل کے گلستان میں آ

عیش ہے عیش کہ اس مہ کا خیالِ روشن
شمع روشن کیا مجھ دل کے شبستان میں آ

غم سوں تیرے ہے ترحم کا محل حال ولی
ظلم کو چھوڑ سجن شیوۂ احسان میں آ

میر جعفر زٹلی۔ اصل میں شمالی ہند میں نارنول کا رہنے والا تھا۔ لیکن شہزادہ کام بخش کی فوج کے ساتھ دکن آیا۔ حیدرآباد اور اورنگ آباد دونوں میں قیام کیا اور یہاں کی شعر و سخن کی محفلوں سے متاثر ہو کر خود بھی دکنی میں شعر گوئی شروع کی۔ چونکہ ہجو سے زیادہ لگاؤ تھا اس لیے بالآخر اسی میں پڑ گیا اور فحش گوئی اختیار کر لی۔ چنانچہ اس سلسلہ میں ۱۷۱۳ء میں فرخ سیر بادشاہ کے حکم سے قتل کر دیا گیا۔

زٹلی کا کلیات بہت ضخیم ہے اور اس کی نظمیں مختلف موضوعوں پر ہیں۔ ان میں سلوک رجوبن نامہ۔ اختلافِ زماں اور مرثیۂ عالمگیر قابلِ ذکر ہیں۔

زٹلی شمالی ہند کے اُن شعراء میں سے نہیں تھا جنہوں نے دلّی میں ولی کے اثر سے اردو میں شعر گوئی شروع کی تھی۔ بلکہ وہ خود دکن آیا تھا اور اس کے کلام میں ہریانوی۔ اردو اور دکنی تینوں زبانوں کا اثر پایا جاتا ہے۔

جعفر علی کی طرح ایک اور شاعر میر عبدالولی عزلت اس دور میں دکن آیا تھا اور وہ بھی زٹلی کی طرح تمام عمر ایک شہر سے دوسرے شہر کو سرگرداں رہا۔ عزلت سورت کا رہنے والا تھا۔ مختلف شہروں اور صوبوں کی سیر و سیاحت کر کے جب اورنگ آباد پہنچا تو ناصر جنگ شہید نے

قدر و منزلت کی اور ماہوار تنخواہ مقرر کر دی۔ لیکن ناصر جنگ کی وفات کے بعد حیدر آباد ہی میں ۱۱۶۵ھ میں وفات پائی۔

عزلت نہ صرف اردو، فارسی اور ہندی کا صاحب دیوان شاعر تھا۔ بلکہ ماہر موسیقی اور اعلیٰ درجہ کا مصور بھی تھا۔ میر تقی میرؔ سے بھی ملاقات کی تھی اور عزلتؔ ہی کی بیاض کو پیش نظر رکھ کر میر نے اپنے تذکرہ نکات الشعراء میں بعض دکنی شعراء کا ذکر کیا ہے۔

شاہ فضل اللہ فضلی۔ اس دور کے ایک مشہور شاعر ہیں جنہوں نے کئی مثنویاں "پریم لوکا"۔ "برہ بھبوکا" اور "زادِ راہ" وغیرہ لکھیں۔ ان کے والد عطاء اللہ غازی الدین خاں فیروز جنگ کے ساتھ مدتوں رہے۔ فضلیؔ اورنگ آباد میں پیدا ہوئے اور ولی کے کم عمر معاصرین میں اپنی طویل مثنویوں کی وجہ سے شہرت حاصل کی۔ ۱۱۷۷ھ میں وفات پائی۔ انہوں نے غزلیں بھی لکھی ہیں۔

عاشق۔ میر یحییٰ عرف عاشق علی خاں برہان پور کے رہنے والے تھے اور شاہ عشق اللہ عاشق کے ہمعصر۔ یہ سپاہی پیشہ تھے اور آصف جاہ اوّل کے ساتھ پہلے اورنگ آباد اور پھر حیدر آباد چلے آئے اور پھر یہیں اپنی بقیہ عمر گزار دی اور ۱۱۶۵ھ سے قبل وفات پائی۔ علم و فضل اور انشاء پردازی کی وجہ سے بڑی شہرت حاصل کی۔ شاعری کے دلدادہ تھے اور ولی کے شاگرد یا معتقد۔ ایک شعر میں کہتے ہیں[۵]

ولی سن یہ غزل عاشق کے تئیں کہتا اگر ہوتا
رہا کر سنگ ہو تو دائم نبی کے آستانے کا

عاشق کا دیوان موجود ہے ان کا کلام نہایت پختہ اور رنگین ہے

مرزا داؤد۔ ولی اورنگ آبادی کا کم عمر ہمعصر جو ان کے بعد بھی عرصہ تک زندہ رہا اور ۱۱۵۸ھ میں وفات پائی۔ اس کے آباؤ اجداد بلخ سے عہدِ اورنگ زیب میں اورنگ آباد ہوئے۔ اور منصب سے سرفراز ہوئے۔ داؤد اورنگ آباد میں پیدا ہوئے اور دلی کی طرح اس شہر کی علمی و ادبی فضا سے متاثر ہوئے۔ ولیؔ نے آخری زمانے میں اپنے کلام میں پختگی اور زبان میں جو ہمہ گیریت پیدا کی تھی داؤد نے اس کو اور آگے بڑھایا۔ وہ خوش آواز تھے اور جب مشاعرے میں غزل سناتے تو ان کی آواز کی دلکشی پر لوگ جھوم جھوم جاتے۔ وہ پرگو شاعر نہیں تھے لیکن ان کے ہمعصر ان کے کمال سخن کے بڑے مداح اور معترف تھے۔ واقعہ یہ ہے کہ وہ ولی کے ایک سچے جانشین تھے اور بالکل صحیح لکھا ہے کہ:-

بعد از ولی ہوئے ہیں کئی شاعران ولیکن
داؤد شعر تیرا مشہور ہے دکن میں

حق نے بعد از ولی تجھے داؤد　　　صوبہ شاعری بحال کیا

ان کی ایک غزل کے تین شعر یہ ہیں:۔

مرا احوال چشم یار سے پوچھ　　　حقیقت درد کی بیمار سے پوچھ

مرے حالِ پریشاں کی حقیقت　　　صنم کے زلف کے ہر تار سے پوچھ

مری ہر اک صدائے آہ کا پیچ

صنم کے چہرۂ بلدار سے پوچھ

غلام قادر ساؔمی۔ اس دور کے ایک اُبھرتے ہوئے شاعر تھے۔ انہوں نے بڑی عمر پائی اور ۱۲۸۱ھ میں فوت ہوئے۔ ان کے دادا اورنگ زیب کے دکن آئے اور یہ اورنگ آباد ہی میں پیدا ہوئے۔ درویش صفت اور با اخلاق صوفی تھے۔ متعدد امراء اور شعراء ان کے معتقد اور شاگرد تھے۔ انہوں نے ایک دیوان بھی مرتب کیا تھا اور ایک عمدہ مثنوی "سرو و شمشاد" لکھی تھی جس میں ۵۰۵ علوم و فنون کی معلومات بھی اثنائے قصہ میں درج کر دی ہیں۔ ان میں سے بعض کے عنوان یہ ہیں۔

کلام۔ مذہب۔ اخلاقیات۔ جرِ ثقیل۔ طبیعات۔ طب۔ طلسمات۔ نیرنجات۔ کیمیا۔ سیمیا۔ ریمیا جفر۔ موسیقی۔ معانی۔ منطق۔ قوانی۔ عروض۔ برات۔ ہندسہ۔ مساحت۔ نحو۔ قرأت۔ نجوم۔ رمل وغیرہ یہ مسائل تو ضمناً آگئے ہیں لیکن اصل مثنوی سرو اور شمشاد کے معاشقہ کی داستان ہے۔ جس میں ساؔمی نے اپنے عہد کی بڑی عمدہ ترجمانی کی ہے اور اس کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ اس وقت تک اورنگ آباد علم و فضل کا کتنا بڑا مرکز بن گیا تھا۔ یہ مثنوی علیؔ کی فارسی مثنوی سے ماخوذ ہے۔

اگرچہ ساؔمی کی زبان گولکنڈہ اور بیجاپور کے مثنوی نگاروں کے مقابلہ میں صاف ہے۔ تاہم دکنی زبان کا اثر جگہ جگہ نمایاں ہے مثلاً:۔

زمانہ کا میں دیکھا ہوں عجب رنگ　　　کبھی ہے صلح اس میں اور کبھی جنگ

کوئی عورت نہ کی دعوئے خدائی　　　اسے الفت میں افزوں ہے صفائی

جلائیں کوئی مرد عورت کی خاطر　　　ستی ہوتی ہے عورت سے ہے ظاہر

سید محمد قادری خاکؔی۔ ولی کے ہمعصروں میں سے تھے۔ انہوں نے ہاشم علی بیجاپوری کی تقلید میں ریختی کی طرف توجہ کی لیکن اس میں تصوف کی چاشنی نمایاں رکھی اور ایک پورا دیوان مرتب

تجھ غم کی آگ دل میں رکھا ہوں چھپا کہیں ۔۔۔ ڈرتا ہوں تا فلک نہ اڑے یہ شرر کہیں
تجھ قد کی جب سے نقل کیا ہے چمن میں جا ۔۔۔ دیکھا نہ تب سے سرو نے روئے ثمر کہیں
سمجھے ہیں ہم کہ اب کہیں ہے نظر کہیں
بیٹھے کہیں ہو بات کہیں ہے نظر کہیں

ناصر، میر احمد خاں ناصر جنگ نظام الدولہ شہید آصف جاہ اوّل کے فرزند اور جانشیں تھے۔ اپنے والد سے زیادہ علم و فضل اور شعر و ادب کے دلدادہ تھے۔ اور عالموں اور شاعروں کے مربی و سرپرست ان کی تخت نشینی کے وقت اورنگ آباد ہر حیثیت سے عروج کمال کو پہنچ چکا تھا اور ان کی شہادت کے ساتھ ہی اس شہر کو زوال آگیا اور یہ ایسا اجڑا کہ اب تک نہ پنپ نہ سکا۔

ناصر اردو اور فارسی دونوں میں شعر کہتے تھے اور دونوں کے دیوان موجود ہیں۔ وہ اورنگ آباد کے عاشق تھے اور چاہتے تھے کہ یہ شہر علم و فضل اور تہذیب و شائستگی کا مرکز بن جائے، چنانچہ دور دور کے صاحبانِ کمال کو جمع کیا اور وہاں ایک ایسی عمدہ فضا پیدا کر دی کہ اہلِ دکن، بیجاپور اور گولکنڈہ اور حیدر آباد کو بھول گئے۔ لیکن افسوس ہے وہ ایک شعلۂ مستعجل ثابت ہوئے اور اپنے بھانجے کی بغاوت کو فرد کرنے کے لیے اورنگ آباد سے ایسے نکلے کہ پھر جیتے جی واپس نہ ہو سکے۔ وہ حیدر آباد میں بھی کچھ عرصہ قیام پذیر رہے لیکن یہاں ہر وقت اورنگ آباد کو یاد کرتے رہے۔ یہیں ایک فارسی رباعی بھی لکھی تھی جس میں کہتے ہیں کہ میرا دل اورنگ آباد کا زخم خوردہ ہے اور میری جان اسی پر نثار ہونا چاہتی ہے، اورنگ آباد کی تاریک راتیں محبوبوں کی زلفوں سے زیادہ تاریک اور خوشبودار ہوتی ہیں۔ ناصر کی ایک اردو غزل کے چند شعر یہ ہیں:۔

نین تیرے شکار کرتے ہیں ۔۔۔ دل ہمارا فگار کرتے ہیں
خوب رو جب سنگار کرتے ہیں ۔۔۔ آرسی پر بہار کرتے ہیں
اہلِ دل گریۂ ندامت میں ۔۔۔ سیرِ ابرِ بہار کرتے ہیں
چشمِ بد دور دلبراں سارے ۔۔۔ اپنے ناصر کوں پیار کرتے ہیں

ناصر جنگ کرنول میں ۱۷۵۰ء میں دھوکے سے قتل کر دیے گئے اور ان کی لاش اورنگ آباد میں بہ مقام خلد آباد دفن کی گئی۔

ناصر جنگ کے استاد میر غلام علی آزاد بلگرامی اس دور کے ایک ایسے صاحبِ کمال بزرگ

کر ڈالا۔ اورنگ آباد کے مشاہیر اور قدیم شعراء میں سے تھے۔ ان کا دیوان ابھی طبع نہیں ہوا۔ نمونہ کلام یہ ہے ؎

پیا بن اے سہیلی آنجھوؤں سے مکھ کو دھرتی ہوں
کبھی میں رات میں گہرا اندھارا دیکھ روتی ہوں

رہوں کیوں ابتدا ہی میں وسے جب انتہا مجھ کو
فنا فی الشیخ ہو کر میں بقا باللہ ہوتی ہوں

محمد ماہ محرم، شجاعت خاں صوبہ دار برار کے فرزند تھے اور خود بھی معظم خاں خطاب سے سرفراز ہوئے۔ شعر و سخن کے دلدادہ امیر زادے تھے۔ ناصر جنگ شہید نے ان کی قدر افزائی کی۔ ان کی حیات میں اورنگ آباد کے شعراء میں ممتاز رہے۔ بعد کو حیدر آباد چلے آئے تھے اور یہیں ۱۷۵۲ء میں وفات پائی۔ زبان بہت سلیس اور شگفتہ ہے۔ لچھمی نرائن شفیق نے ان کے کلام کی بہت تعریف کی ہے۔

نور محمد عاصی، برہان پور کے ان دلدادگانِ سخن میں سے تھے جو آصف جاہ اوّل کی مردم شناسی کے باعث اپنا وطن چھوڑ کر اورنگ آباد چلے آئے تھے۔

عاصی کے والد کاشغر کے رہنے والے تھے۔ اور عہدِ اورنگ زیب میں برہان پور آکر وہاں اقامت اختیار کر لی تھی۔ عاصی یہیں پیدا ہوئے۔ ابتداء میں نصیر الدولہ صوبہ دار کے ملازم ہوئے۔ شعر و سخن میں محمد علی تسلیم کے شاگرد تھے۔ نصیر الدولہ کی مدح میں ایک ایسا عمدہ قصیدہ لکھا کہ داروغۂ قلمدان بنائے گئے۔ جب نصیر الدولہ فوت ہوئے تو آصف جاہ کے یہاں اورنگ آباد چلے آئے۔

انہوں نے چند مثنویاں بھی لکھی تھیں جن میں سے "مخلاصۃ المعارف" اور "لوامع العلوم" قابلِ ذکر ہیں۔ غزل گو کی حیثیت سے بھی مشہور ہوئے چنانچہ ایک وقت آصف جاہ کو ان کی ایک غزل اتنی پسند آئی کہ انعام و اکرام سے سرفراز کیا اور خود بھی ان کی غزل پر ایک غزل لکھ کر ان کی عزت بڑھائی۔

آصف جاہ کے انتقال کے بعد ناصر جنگ ان کے قدر دان رہے۔ لیکن جب وہ بھی شہید ہو گئے اور اورنگ آباد کی رونق حیدر آباد میں منتقل ہونے لگی تو عاصی حیدر آباد چلے آئے اور یہیں ۱۷۷۶ء میں وفات پائی۔ نمونہ کلام یہ ہے:۔

تھے جو بلگرام سے اورنگ آباد آکر قیام پذیر ہوگئے تھے اور اس کی رونق بڑھانے اور مرکزیت مستحکم کرنے کا باعث بنے۔ ان کے کارناموں نے اس دور کو زندہ جاوید بنادیا۔ وہ عربی اور فارسی اردو اور ہندی چاروں زبانوں میں دستگاہ کامل رکھتے تھے۔ انہوں نے متعدد تذکرے لکھے جن کی تفصیل یہ ہے:۔

۱۔ سبحۃ المرجان (ہندوستان کے علماء کا تذکرہ) یہ اور اس کا ترجمہ مظہر آدم دونوں چھپ چکے ہیں۔

۲۔ یدِ بیضا (عام شعرا کا تذکرہ)

۳۔ خزانہ عامرہ (صلہ یافتہ شعرا کا تذکرہ)

۴۔ سروِ آزاد (ہندی نژاد شعرا کا تذکرہ)

۵۔ ماثر الکرام (علمائے بلگرام کا تذکرہ)

۶۔ روضۃ الاولیاء (اولیائے خلد آباد کا تذکرہ)

ان کے علاوہ آزاد نے صحیح امام بخاری کی شرح بھی ابتدا سے کتاب الزکوٰۃ کے آخر تک کی تھی۔ ان کی اکثر کتابیں چھپ چکی ہیں اور اورنگ آباد عرصہ تک ان کے شاگردوں کی نغمہ آرائی سے معمور رہا۔

عارف الدین خاں عاجزؔ۔ اورنگ آباد کے مشاہیر شعراء سے ہیں۔ ان کے آباد اجداد بلخ کے رہنے والے تھے۔ ان کے والد عہدِ عالمگیری میں ہندوستان میں آئے اور غازی الدین فیروز جنگ کے توسط سے شاہی منصب دار مقرر ہوئے۔

عاجزؔ کم عمر تھے کہ ان کے والد نے وفات پائی۔ نواب لشکر خاں نصیر جنگ رکن الدولہ وزیر دکن ان کے عزیز تھے۔ اور انہی کی سرپرستی میں عاجزؔ نے پرورش پائی اور انہی کی سفارش سے نواب آصف جاہ اور نواب ناصر جنگ کے دربار میں باریاب ہوئے اور خطاب منصب اور جاگیر سے سرفراز ہوئے۔

فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ ان کی اردو مثنوی "لال وگوہر" بہت مشہور ہوئی۔ اس کی زبان بہت شگفتہ اور سلیس ہے لیکن ان کا اردو دیوان مشکل زمینوں اور مثنویوں سے معمور ہے۔ وہ اپنی زندگی ہی میں اپنی مشکل پسندی کی وجہ سے شہرت پاچکے تھے۔ انہوں نے شمالی ہند کا بھی سفر کیا اور وہاں دکھنی شاعروں کو مقبول بنانے میں بڑا حصہ لیا اس کا ایک شعر ہے ؎

آکے دکھن سیں زباں کا خوب پھیرا ہے پٹا
یا علی عاجز کا تیرے ہند میں جس ہو چکا

آخر زمانہ میں وہ نانندیڑ میں اپنے ایک عزیز کے یہاں مقیم تھے کہ ۱۱۶۴ھ میں وفات پائی اور وہیں مدفون ہوئے۔

مثنوی لال و گوہر کا نمونہ ہے:۔

کروں میں دشت کی کیونکر صفت کو	زباں پر کس طرح ڈالوں نعت کو
وہاں ہر گز نہ تھا پانی کا آثار	اجل کا کھیت تھا وہ دشت خونخوار
وہاں کی ریت ہیرے کی کنی تھی	وہاں کے کانٹے بھالوں کی انی تھی
وہاں کی باد تھی شور بدہ صرصر	وہاں کی کنکری اتھی مثلِ اخگر
بگولا تھا وہاں دن رات قایم	وہاں جھکڑ سدا آندھی تھی دایم

ان کی غزلوں کا رنگ ہی جدا تھا جو ان اشعار سے ظاہر ہو گا۔

عید ہے وصل ترا مجھکو طرب کی سوگند	آشنائی سیں تجھے میری طلب کی سوگند
تجھ مکھ کوں دیکھ چاند گگن سیں گیا اکھڑ	تجھ قد کوں دیکھ سرو چمن سیں گیا اکھڑ
چمن میں چل کے سجن بے حجاب ساغر کھینچ	بہار رنگ گلستاں کے سر سیں چادر کھینچ

کر آرسی کی طرح تماشائے خوب و زشت
دل میں کسی سیں عکس نہ کھ اے صفا سرشت

شاہ سراج، اورنگ آباد کے آخری بڑے شاعر تھے اور انہیں کی ذات پر دکن کے قدیم استادانِ فن اور معمارانِ سخن کا سلسلہ ختم ہو جاتا ہے۔ انہوں نے اپنے دور کے اکثر شاعروں کی طرح کسی سرکاری یا درباری قدر دانی کی کوشش نہیں کی بلکہ ولی کی طرح درویشی اور قلندری میں اپنی عمر گزار دی۔ مرزا داؤد کے بعد وہی ولی کے سچے جانشین اور معتقد و مقلد تھے۔ انہوں نے بالکل ٹھیک لکھا ہے کہ:۔

تجھ مثل اے سراج بعد ولی | کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا

سراج ایک مذہبی خاندان میں ۱۱۲۷ھ میں پیدا ہوئے تھے۔ ان کے والد سید درویش ابن سید گوہر مدینہ کے ایک بزرگ سید محمد کی اولاد میں تھے جو ہندوستان آکر دہلی کے نواح میں قیام پذیر ہوئے تھے اور بعد کو ان کی اولاد دکن میں آبسی۔ سراج کی پیدائش کے وقت اورنگ آباد

اردو شعر و سخن کا مرکز بن چکا تھا اور انہوں نے اسی فضا میں آنکھیں کھولیں۔ ان کی شاعری ان کی شاعری ان کے عنفوان شباب کی پیداوار ہے اور ان کا دیوان ۱۷۳۵ء تک مرتب ہو چکا تھا اور وہ ایک استاد کی حیثیت سے مشہور ہو چکے تھے۔ انہوں نے سات مثنویاں بھی لکھی تھیں جن میں بوستانِ خیال اُردو کے ادب عالیہ میں شمار کی جاتی ہے۔ ان کا کلام تمام اصناف سخن پر مشتمل ہے لیکن غزل اور مثنوی میں ان کو لازوال شہرت حاصل ہوئی اور ان کا کلام ان کی زندگی ہی میں دور دور تک پہنچ گیا۔ آخر زمانہ میں انہوں نے شاعری ترک کر دی تھی اور فقر و تصوّف میں مشغول ہو گئے تھے۔ انہوں نے ۱۷۶۳ء میں وفات پائی۔ اورنگ آباد ہی میں مدفون ہوئے

سراج کی یہ غزل تمام ہندوستان مشہور ہے:۔

خبرِ تحیرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بیخبری رہی

شہ بیخودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی
نہ خرد کی بخیہ گری رہی نہ جنوں کی پردہ دری رہی

چلی سمتِ غیب سے کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا
مگر ایک شاخ نہالِ غم جسے دل کہو سو ہری رہی

نظرِ تغافلِ یار کا گلہ کس زباں سیں بیاں کروں
کہ شرابِ صد قدح آرزو خم دل میں ہے سو بھری رہی

ترے جوشِ حیرتِ حسن کا اثر اس قدر سیں یہاں ہوا
کہ نہ آئینہ میں رہی جلا نہ پری کوں جلوہ گری رہی

کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بے نوائے سراج کوں
نہ خطر رہا نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی

یہ دور سراج ہی پر ختم ہو جاتا ہے۔ سراج کے بعد دکنی شعراء کی خود اعتمادی رفتہ رفتہ کم ہونے لگی اور وہ شمالی ہند کے شعراء کی شاگردی ہی پر اپنی زبان اور بیان کی صحت و خوبی کا انحصار کرنے لگے تھے کیوں کہ اس وقت وہ دکنی محاورہ اور روزمرّہ چھوڑ کر شمالی ہند کی زبان کی پیروی کرنے لگے تھے

چنانچہ دکن کی تاریخ میں ہمیں ان مشہور شعراء کے کلام کے نمونوں سے پتہ چلتا ہے کہ دکن میں

اردو ادب نے کس انداز سے اور کس رفتار سے ترقی کی۔ علاوہ ازیں ہم اس نتیجہ پر بھی پہنچتے ہیں کہ دکن میں اردو دراصل فارسی کی وجہ سے پرورش پا سکی۔ اور فارسی ہی کی گود میں جوان ہوئی

سوال:۔ دکن کی شاعری میں ایہام گوئی کیسے شروع ہوئی۔ اس کے اہم نمائندے کون تھے۔ اور کیوں اس کی حوصلہ شکنی ہوئی۔ بحث کیجیئے۔

جواب:۔ لفظ ایہام کا مطلب، چھپانا، شک میں ڈالنا اور وہم میں مبتلا کرنا ہے۔ اصطلاحی اعتبار سے مراد یہ ہے کہ شاعری میں ایسے ذو معنی الفاظ استعمال کرنا ہے جن سے ایک معنی تو قریب کا ہو اور بڑی آسانی سے سمجھ آسکے اور دوسرا بعید کا معنی ہو جو ذرا غور و فکر کے بعد سمجھ آئے۔ ایہام گوئی میں شاعر یا متکلم کی مراد اسی معنی بعید سے ہوتی ہے۔ قاری عام طور پر لفظ کے معنی قریبہ پر اکتفا کر لیتا ہے مگر جب بنظر تعمق اس کے دوسرے معانی پر غور کرتا ہے تو اس پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ شاعر کی مراد اس لفظ کے دوسرے معنی سے ہے۔ اس طرح ایک طرح کے تحیر اور دلچسپی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ولی کے اثر سے شمالی ہندوستان میں اردو شاعری کا رجحان شروع ہوا اسے ایہام گوئی کا دور کہا جاتا ہے۔ اردو میں یہ صنعت کچھ تو فارسی شاعری کے اثر سے اور کچھ ہندی اور سنسکرت کی تقلید میں آئی۔ ہندی شاعری میں ذو معنی الفاظ کا استعمال عام تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ اس دور کے شعراء کی توجہ زیادہ تر نازک خیالی اور مضمون آفرینی پر تھی اور صنعت حسن تعلیل کا استعمال عام تھا چنانچہ فارسی کے ساتھ ساتھ فارسی اردو شاعری میں بھی یہ رجحان عام ہوا۔ شاعری میں خصوصاً دوہوں میں ذو معنی الفاظ کا استعمال ایک عام حقیقت ہے۔ یہ بھی مسلّم بات ہے کہ محمد شاہی دور میں فارسی اور اردو شعروں کے ساتھ ساتھ ہندی دوہے بھی زبان زد عام و خاص تھے ——— اکبری اور جہانگیری دور کی جذبات نگاری کے برعکس اس دور کے شعراء نے نازک خیالی، باریک بینی اور مضمون آفرینی کے رجحان کو تکلف کی حد تک پہنچا دیا تھا۔ خواص دور کی ہندی شاعری فارسی کے تکلفات اپنا چکی تھی۔ اردو شعراء کے سامنے ہندی اور فارسی کے یہ دونوں نمونے موجود تھے۔ اور انہوں نے ان دونوں سے خاطر خواہ فائدہ اٹھایا۔"

یہ ایہام گوئی کی تحریک کا ظاہری سبب ہے اس کا دوسرا سبب انہوں نے اس دور کی مجلسی زندگی میں ڈھونڈا۔ وہ معاشرہ جہاں آزادی و خوشحالی نے افراد کو کھل کھیلنے کی تمام سہولیات مہیا کر دی تھیں۔ حسن و عشق کا تصور انفرادی احساس کی بجائے اجتماعی جذبے کی شکل اختیار کر

چکا تھا، وہاں بات بات پر لطیفے، چٹکلے، جگت اور ذومعنی الفاظ کا استعمال عام تھا۔ اس مجلسی ماحول نے بھی ایہام گو شاعروں کی حوصلہ افزائی کی۔ چنانچہ اس سلسلے میں ایک تاریخی واقعے کا تذکرہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ۱۱۴۷ھ میں نواب خاں، دوراں خاں مرہٹوں سے شکست کھا کر واپس آیا تو نواب عمدۃ الملک امیر خاں نے برجستہ کہا؛

"نواب آئے ہمارے بھاگ آئے" بھاگ بمعنی بھاگنا۔ اور بھاگ بمعنی خوش بختی۔

ایہام گوئی کے رواج پانے کی دو اور وجوہ بھی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہر ایسے دور میں جب محفل نشاط گرم ہو اور عیش و مستی کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول ہو الفاظ کے پہلو دار استعمال کی طرف ذہن منتقل ہونے لگتا ہے۔ اور عشق کا بیان رمز و کنایے میں مزا دیتا ہے اور اسی لیے پہلو دار الفاظ کا استعمال لامحالہ زیادہ ہونے لگتا ہے۔ اور ضلع جگت اور ذومعنی الفاظ سے پھبتی، کنایہ اور بدیہہ گوئی میں لطف پیدا ہو جاتا ہے۔

ایہام اور صنعت گری زبان کے فن بلوغ تک پہنچنے سے پہلے کی منزل ہے۔ جہاں الفاظ کی اہمیت اور معنوی قدر و قیمت کا احساس نمایاں ہونے لگتا ہے۔ اور شتر گربگی کی جگہ پر ربط کلام اور مناسبت الفاظ کی طرف توجہ مبذول ہوتی ہے۔ دنیا کی دوسری زبانیں بھی اس سے خالی نہیں ہیں۔ خصوصیت سے وہ زبانیں جہاں الفاظ کے تنوع اور مختلف معانی اور مرادفات کی تعداد زیادہ ہے جیسے عربی یا سنسکرت۔ ایہام گوئی کے رواج کے لیے محض ہندی ادب کے اثرات یا فارسی شاعری کے اثرات کو ذمہ دار قرار دینا صحیح نہیں بلکہ اس میں جہاں دونوں اثرات کسی حد تک شریک تھے وہاں خود ریختہ کی نئی نویلی شاعری کا تقاضا یہ تھا کہ اس کی شعری اور لسانی پیکر تراشی کی جائے۔ الفاظ کی اضافی اور معنوی اہمیت کا احساس پیدا ہو اور اس احساس کو اس دور کی مجلسی زندگی اور عشق و عاشقی کے ہنگاموں نے تاریخی بنیادیں بخش دیں اور شاعری صنعت گری میں پھنس گئی۔

ایہام گو شعراء کے لیے لفظ گنجینۂ معنی کے طلسم کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک لفظ معنوی حیثیت سے کتنا پہلو دار ہو سکتا ہے اور بیک وقت کتنے مفہوم ادا کر سکتا ہے۔

اس کے لیے چند اشعار ملاحظہ کیجیے۔

یہ شعلہ عشق کا حسن ازل کا نور ہے گویا!　　　جلا ہے جیب سے سینہ تب سے کوہ طور ہے گویا!

نظر آتا نہیں وہ ماہ رو کیوں!　　　گزرتا ہے مجھ پہ یہ چاند خالی!

محاورہ میں الفاظ کے معانی و مفاہیم کس طرح بدل جاتے ہیں اس کی یہ مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

خوبوں کو جانتا تھا گرمی کریں گے مجھ سیں — دل سرد ہو گیا ہے جب سے پڑا ہے پالا

چلا کشتی میں جب آگے سے وہ محبوب ہے جاتا — کبھو آنکھیں بھر آتی ہیں کبھو جی ڈوب جاتا ہے

خدا وندا اٹھا دے درمیاں سے ہر کے پردے — ہمارے دام میں صیاد کو لیا یا ہمیں پردے

ترے رخسار کے پرتو سے اے شیخ — پری خانہ ہوا گھر آرسی کا

آگ اور روئی اکٹھی کرنی نہیں مناسب — رکھتے ہو داغ دل پر مرے عبث پر پھاہا

ایہام گوئی کا ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ اس میں لباس میلے ٹھیلے تقریبات محاورے تلمیحیں اور سماجی حوالے بھی نظم ہوئے۔ ایہام گو شاعروں کے ہاں اس دور کی معاشرت کی تصویریں اور تاریخی حوالے بھی شاعری میں نظم ہو کر محفوظ ہو گئے ہیں۔ مضامین تصوّف کی بجائے سیدھی سادی زندگی کی حقیقتوں کو انہوں نے قالب اظہار دیا ہے۔ اسی لئے ان کے ہاں ایک کھلی کھلی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل ملاحظہ ہوں۔

جامہ زیبوں سے ڈر دیتا ہیں اس دور کے — لے گئے دل بھر نیچے دامن، اونچی چولیاں

وصل کے گھر میں خودی کے ساتھ نہیں پانے کا راہ — آپ سے اول میں خالی ہو تب یوسف کو چاہ

دلی کی بات سن کرتا ہوں تسلیم! — کہ راضی ہوں تری جس میں رضا ہے!

ایہام گو شعرا کے بعد جو نیا دور شروع ہوا اس میں مظہر، یقین، سودا، میر درد۔ وغیرہ خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان لوگوں نے ایہام کے خلاف سخت احتجاج کیا چنانچہ اس دور میں ان لوگوں نے ایہام گوئی کی بندشوں کو شدت سے محسوس کیا کہ ان کے سبب خیالات کے اظہار میں

رکاوٹ آجاتی تھی۔ ایہام گو شعرا کے دیوان بھی مختصر تھے۔ کیونکہ ایہام گوئی میں زیادہ شعر کہنے مشکل تھے۔ ایہام گوئی کے ترک ہوتے ہی شعرا کے دیوان خاصے ضخیم ہونے لگے۔ شعرا کی تعداد میں بھی بہت اضافہ ہوا۔ اس نئے دور میں ایہام گوئی کے خلاف اس قدر احتجاج کیا گیا کہ شاہ حاتم جو ایہام گو شاعر تھے انہوں نے بھی اس روش کو ترک کر دیا تاہم سودا کے ایہامی اشعار ملاحظہ ہوں۔

حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ
کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش

منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں
یکرنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی

ایہام گوئی دورِ محمد شاہی میں شروع ہوئی اور اس کے خلاف محمد شاہی عہد کے آخری زمانے میں ردِ عمل شروع ہوا بعض لوگوں نے اس کے بارے میں تند و تیز رویہ اختیار کیا۔

نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں اور قتل و غارت کے باعث دِلّی کی زندگی جس کرب و اذیت کا شکار ہوئی اس نے جسم و روح پر گہرے زخم لگا دئیے تھے۔ حساس ذہن اس صورتِ حال سے باخبر تھے چنانچہ انہی کے زیرِ اثر ایہام گوئی کے ردِ عمل کے طور پر شاعری میں المیاتی فضا پیدا ہوئی۔ مرزا مظہر جان جاناں نے ایہام گوئی کے خلاف ایک تحریک کا آغاز کیا اور ان کے شاگردوں، خاص طور پر انعام اللہ خاں یقین نے اس تحریک کو عملی بنیاد پر استوار کیا۔ وقت کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ سادہ گوئی کی تحریک مقبول ہوتی چلی گئی۔ شاہ حاتم نے اپنے قدیم دیوان کا انتخاب کر کے "دیوان زادہ مرتب کیا"۔ اور یوں پچیس سال قبل شد و مد کے ساتھ شروع ہونے والی تحریک خود بخود ختم ہو گئی۔ اور اب سادہ گوئی کا آغاز ہوا جس کے تحت میر، درد و سودا کی بے مثال شاعری نے جنم لیا۔

اس دور کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس نے شمالی ہند میں اردو شاعری کے ارتقاء کی داغ بیل ڈالی اور جتنے عام اسالیب اور انداز ہماری شاعری میں رائج ہوئے وہ ابتدائی شکل میں کسی نہ کسی لحاظ سے ایہام گو شعرا کے ہاں مل جاتے ہیں۔ میر درد کے تصوف کا معاملہ البتہ جداگانہ ہے میر کی جذبات نگاری کا رنگ چند اشعار میں ضرور ملے گا۔ گو ان کی تیکھی انفرادیت اور دلنشیں و اخلیت یہاں مفقود ہے۔

سودا کا تخیل اور شان و شکوہ بھی بعض اشعار میں مل جائے گا۔ اس کے علاوہ لکھنؤ سکول کی رعایت لفظی، صناعی، مسلسل غزلیں اور معاملہ بندی کے انداز کے شعراء بزرگوں کے کلام میں ملیں گے۔ بجا طور پر یہ جرات اور انشا اور ناسخ و آتش کے پیش رو کہے سکتے ہیں۔

اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہیئے کہ اس دور میں یوں تو غزل کو فیصلہ کن اہمیت حاصل ہو گئی اور اس کے بعد خاصی مدت تک غزل کا غلبہ رہا مگر یہی وہ دور تھا جب اردو شاعری کی مختلف اصناف کا جنم ہوا۔ اردو کا پہلا واسوخت آبرو نے لکھا اور اس کے علاوہ ان کے کلام میں بعض اشارے غزلوں میں بھی ملیں گے۔

ایہام گوئی جذبے کی بے ساختگی کی راہ میں ایک رکاوٹ بن جاتی ہے۔ شاعر اپنے خیالات اور احساسات کے براہ راست اظہار کی جگہ الفاظ کی پیچیدگیوں میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ ذومعنی الفاظ کی تلاش رعایت لفظی اور مشکل پسندی کے چکر میں شاعری محض الفاظ کا گورکھ دھندہ بن کر رہ جاتی ہے۔ اس لیے ایہام گوئی جذبات نگاری کے منافی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ایہام گوئی سے زبان کو بہت فائدہ پہنچا لفظوں کا ایک نیا ادراک حاصل ہوا۔ ذومعنی الفاظ کی تلاش کی گئی۔ اس سے زبان میں زیادہ نکھار آ گیا۔ لیکن یہ طریق چونکہ فطری جذبات کے اظہار میں حائل تھا۔ اس لئے بہت جلد اسے ترک کر دیا گیا۔

ایہام گوئی کے رجحان نے اعتدال سے تجاوز کر کے شعریت اور تغزل کو متاثر کیا۔ یہی وجہ ہے اس کے خلاف اتنا تند و تلخ ردِ عمل ہوا کہ آج تک اردو ادب کی تاریخوں میں اس دور کا ذکر بالعموم اچھے الفاظ میں نہیں کیا جاتا۔ اس ردِ عمل نے اس دور کی شاعری کے قابلِ قدر اور صحت مند عناصر کو بھی دبا دیا ہے۔

شعریت اور تغزل سے قطع نظر تاریخی اور لسانی اعتبار سے ایہام گوئی کی بڑی اہمیت ہے۔ ایہام کی صنعت کے التزام میں شعراء نے خارجی زندگی کے حوالے سے بہت سے معاشرتی اور مجلسی کوائف بیان کر دیے ہیں جن کی روشنی میں ہم اس عہد کی تمدنی زندگی کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔

لسانی اعتبار سے یہ دور خاص اہمیت رکھتا ہے۔ شمال ہند میں فارسی کے بجائے اردو کو پہلی مرتبہ سنجیدگی کے ساتھ تخلیقی مقاصد کے لیے استعمال کیا جانے لگا۔ قدرتی طور پر اس دور میں فن کاروں کو اپنی زبان کی وسیع دامنی کا احساس ہوا اور انہوں نے صنعت گری کے شوق میں زبان کے ذخیرہ الفاظ کو کھنگالنا شروع کیا۔ اسی زمانے میں نعت نویسی کی طرف توجہ ہوئی جس میں الفاظ کے در و بست کا خیال رکھا گیا اس طرح ایہام گوئی کا یہ بالواسطہ فائدہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔"

ایہام گوئی کے سلسلے میں آبرو، ناجی مضمون، یکرنگ، فائز اور حاتم وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

سوال:- ولی اور قلی قطب شاہ کا بحیثیت غزل گو موازنہ کیجئے؟

جواب:- محمد قلی قطب شاہ پہلا صاحب دیوان شاعر تھا۔ڈاکٹر محی الدین زور نے اسے اردو زبان و ادب کا محسنِ اعظم قرار دیا ہے۔اس نے ایسے وقت میں اردو زبان کی دستگیری کی جبکہ اس نے ادب کے میدان میں ایک چھوٹے بچے کی طرح چلنا سیکھا تھا۔اس نے پچاس ہزار اشعار کہے۔اس کے کلام کی وسعت اور ہمہ گیری سے یہ احساس ہوتا ہے کہ انتظامِ سلطنت کے بعد اسے اگر کسی چیز سے دلچسپی تھی تو وہ اردو شعر و سخن ہی تھا۔اس نے ہر صنعت میں طبع آزمائی کی لیکن اس کی غزلیں خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں۔محمد قلی قطب فطری طور پر رومانی مزاج رکھتا تھا۔اس کی بہت سی محبوبائیں تھیں جن کا ذکر اس نے اپنی شاعری میں بڑی صراحت سے کیا ہے۔اس کی غزلیں بھرپور ہیں۔ان میں سوز و گداز بھی ہے اور جذبات کی بے ساختگی بھی ہے۔اس نے غزل کے موضوعات میں بھی اضافہ کیا اور اسے محضِ عام جاناں تک محدود نہیں رکھا۔

پیا باج پیالہ پیا جائے نا	پیا باج اک پل جیا جائے نا
میں کیسے پیا بِن صبوری کروں	کہا جائے آنا کیا جائے نا
قطب شہ نہ دے مجھ دوانے کو پند	دوانے کو کچھ پند دیا جائے نا

ایک اور غزل کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

پیا تجھ آشنا ہوں میں تو بیگانہ کو مجھ کو	ٹلے نہ اک گھڑی تجھ بن تو نا لبسر مجھ کو
نبی صدقے قطب شاہ کو نہیں اُدھار کی حاجت	کر دونوں جگ منے اُدھار ہے خیر البشر مجھ کو

محمد قلی قطب شاہ کی غزلوں میں بڑا تنوع اور رنگارنگی ہے۔

محمد قلی کا کلام اردو شاعری میں بیش بہا اضافہ ہے۔اس نے مختلف اصناف میں طبع آزمائی کی ہے لیکن غزل اس کی پسندیدہ صنفِ سخن ہے۔اس کی غزل میں زبان کی شوخی اور نزاکت کیساتھ عشق و محبت کی فراوانی بھی پائی جاتی ہے۔اس کے کلام میں تصنع اور تکلف کا شائبہ بھی نہیں اس کے اشعار میں دلی جذبات و احساسات کے خوبصورت مرقعے ملتے ہیں۔اس کی غزلوں میں عشق و محبت کے جذبات اور آپس کی چھیڑ چھاڑ محض فرضی اور خیالی نہیں بلکہ سچائی پر مبنی ہے۔اس لیے اس کے اشعار دل پر اثر کرتے ہیں اور ان میں بناوٹ کا احساس نہیں ہوتا۔

محمد قلی قطب شاہ کو ملکی سرزمین سے بہت پیار تھا۔وہ یہاں کے موسموں، تہواروں اور رسومات سے گہری دلچسپی رکھتا تھا۔اسے موسموں، فضاؤں، پھولوں اور فطری مناظر سے بھی بہت لگاؤ تھا۔اس کے

اشعار میں فطرت کی رعنائیاں جگہ جگہ موجود ہیں۔

ولی کی شاعری میں نہ تو یاس و قنوط کی تاریکی ہے اور نہ ہی پژمردگی اور دل شکستگی کے مضامین ہیں۔ ان کی شاعری کا لب و لہجہ بڑا بھرپور ہے۔ ان کی غزلوں کا شگفتہ رنگ زندگی آمیز بھی ہے اور زندگی خیز بھی۔ وہ زندگی کے حسین پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں۔ ولی کو زندگی کی ناپائداری اور بے ثباتی کا احساس ہے لیکن یہ احساس ان کے اندر مایوسی پیدا نہیں کرتا بلکہ زندگی سے زیادہ پیار اور لگاؤ پیدا کرتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ ولی کی غزل پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ولی کی غزل کو پڑھ کر غم کی کیفیت پیدا ہونے کے بجائے طبیعت پر شگفتگی طاری ہو جاتی ہے۔ ان کے عاشقانہ اشعار میں جذب و سرور اور شوق و نشاط کی لہر دوڑ رہی ہے۔"

ولی کا تصور حسین پر نشاط ہے۔ ان کی جمال پرستی میں سرور و جذب کی کیفیت ہے اس لئے وہ حسن و جمال کی کیفیات بیان کرتے ہوئے کسی غم یا دکھ کا اظہار نہیں کرتے۔ ان کی ہر شے میں جمال دکھتی ہے۔

نکل دلبر یا گھر سوں کہ وقت بے حجابی ہے

چمن میں آبہارِ نسترن ہے ماہتابی ہے

صنم مجھ دیدہ و دل میں گزر کر ہوا ہے باغ ہے آب رواں ہے

ولی کی غزلوں میں معاملات عشق کے بیان کی نسبت احساساتِ حسن کے بیان پر زیادہ زور دیا جاتا ہے حسن کو دیکھ کر دل پر جو کیفیات گزرتی ہیں ان کو تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔ ولی کی شاعری میں عراقی طرز کے رجحانات غالب ہیں۔

تیرا لب دیکھ حیواں یاد آوے تیرا مکھ دیکھ کنعاں یاد آوے

تیرے دو نین دیکھو جب نظر بھر مجھے تب نرگستان یاد آوے

تری زلفاں کی طولانی کون دیکھے مجھے لیل زمستاں یاد آوے

ولی انسانی حسن کو بڑی شدت سے محسوس کرتے ہیں اور اپنے احساسات کو بڑے خلوص سے شعر و ل کے روپ میں پیش کر دیتے ہیں۔ ولی کا تصوّر عشق پاکیزہ ہے۔

شغل بہتر ہے عشق بازی کا کیا حقیقی و کیا مجازی کا

ولی کے ہاں عشق و عاشقی کے جذبات میں خلوص اور گہرائی پائی جاتی ہے۔

ولی بہترین سراپا نگار ہیں۔ محبوب کا سراپا بیان کرتے ہیں وہ بڑی وارفتگی کا اظہار کرتے ہیں۔ محبوب کے نقوش کو ابھارتے ہیں اور اسے مختلف ناموں سے پکارتے ہیں۔

دونوں جہاں کو مست کرے ایک جام میں | آنکھوں کا تیرے عکس پڑے گر شراب میں
تجھ لب کو لعل بدخشاں سے کہوں گا | جادو ہیں تیرے نین غزالوں سے کہوں گا

ولی کی غزلوں میں صوفیانہ تصورات بھی ملتے ہیں۔ ولی دنیا کے حسن کو صوفیانہ انداز میں دیکھتے ہیں ان کو کائنات میں ہر طرف حسن بکھرا ہوا نظر آتا ہے۔

ولی نے تصوف کے مختلف پہلوؤں فنا و بقا، ترک دنیا، توکل و قناعت وغیرہ کو اپنی غزلوں میں پیش کیا ہے۔

اے ولی جب نظر میں وہ آیا | نقش سب ماسوا کے ہو گئے بھک
یوں عارفاں کی بات سنو دل سے سالکاں | دنیا کی زندگی ہے وہم و گماں محض

ولی تخیل سے بہت کام لیتے ہیں۔ ان کا تخیل کئی جدتیں پیدا کرتا ہے

یک نقطہ ترے صفحۂ رخ پر نہیں بے جا | اس مکھ کوں ترے صفحۂ قرآں سوں کہوں گا

ولی نے اپنے خیالات کے اظہار کے لئے نئی نئی تراکیب اور تشبیہات بھی ایجاد کی ہیں۔ وہ فارسی محاوروں اور ترکیبوں کو بھی استعمال کرتے ہیں۔ انہوں نے فارسی کی ترکیبیں اور تشبیہیں اس انداز سے اپنی غزل میں داخل کیں کہ وہ اردو کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ ہو گئیں۔ وہ ہندی الفاظ کے انتخاب میں بڑی فنکاری سے کام لیتے ہیں اور فارسی ہندی الفاظ کے امتزاج کو اس انداز سے پیش کرتے ہیں کہ دونوں قسم کے الفاظ ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔

آج کی رین مجھ کوں خواب نہ تھا | دونوں انکھیاں میں غیر آب نہ تھا

محمد قلی قطب اور ولی کی غزلوں کی خصوصیات دیکھنے کے بعد ان کا موازنہ کوئی مشکل نہیں رہتا۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ولی دکنی، محمد قلی قطب سے غزل گوئی میں بہت آگے ہیں۔ محمد قلی قطب کے ہاں دکنی اردو اپنی ابتدائی صورت میں ہے لیکن ولی کے ہاں کی زبان جدید اردو سے بالکل قریب ہے۔ اس کے علاوہ ولی کے ہاں حسن و عشق اور تصوف کا رنگ بھی قلی قطب کے انداز کی نسبت زیادہ نمایاں ہے۔

سوال ۱۔ دکنی دور کی اردو شاعری کا مختصر تنقیدی جائزہ لیجئے۔

جواب ۱۔ دکن ایک مخصوص علاقہ ہے۔ جہاں بالکل ابتدائی دور میں وہاں کے سلاطین نے اس زبان اردو کے شعرا کی سرپرستی کی۔ جو ان میں سے اکثر سلاطین خود بھی اچھے اردو شعرا تھے۔ جن میں محمد قلی قطب شاہ عبداللہ قطب شاہ۔ اور علی عادل شاہ بالخصوص قابلِ ذکر ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ تو اردو زبان کی شاعری

کا سب سے پہلا صاحب دیوان شاعر کہلاتا ہے۔ اس کی غزل میں شوخی اور نزاکت کے ساتھ ساتھ عشقیہ جذبات واحساسات کی زبردست ترجمانی پائی جاتی ہے۔ اس کے کلام میں کسی قسم کے تصنع یا تکلف کا شائبہ تک نہیں پایا جاتا۔ جو بات کہتا ہے۔ نہایت سادگی کے ساتھ لیکن بڑے پر اثر انداز میں۔ اپنے دور کی اردو میں کہتا ہے۔ ؎

کھلیاں ہیں کلیاں پون مستی میں ہیں جیوں تو بہار
کے پلا ساقیا ہُوا یوں سر ہتے میں بے اختیار

عادل شاہ کا کلام بھی لطف زبان۔ تخیل کی بلندی۔ اسلوب کی جدت اور طرز ادا کی ندرت کے اعتبار سے اپنا مخصوص مقام رکھتا ہے۔ ابوالحسن تانا شاہ کے ہاں زبان و بیان کی صفائی کے ساتھ ساتھ مضامین کا تنوع پایا جاتا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں ذرا ملاحظہ فرمائیے۔ کہ میر تقی والا ٹھنک کیسے حسین انداز میں استعمال کیا ہے۔ ؎

اے سرو گلبدن تو ذرا ٹک چمن میں آ جیوں گل شگفتہ ہو کے میری انجمن میں آ
چاہتا ہوں وصف قد میں کروں فکر شعر کی اے معنی بلند شتابی سوں من آ

دکنی دور کے دوسرے شعرا کے کلام میں بھی زبان و بیان اور مطالب و معانی کی خوبیاں موجود ہیں۔ وہ خارجی زندگی کے بیان میں لطف محسوس کرتے ہیں اور تفصیل سے خارجی مناظر کی عکاسی کرتے ہیں۔

دکنی دور کا ایک مشہور شاعر نصرتی ہے۔ نصرتی کی رزمیہ شاعری میں ولولے اور جوش کی فراوانی ہے۔ وہ میدانِ جنگ کی تصویر بڑی مشاقی سے پیش کرتا ہے۔ نصرتی نے قدرتی مناظر کی بڑی عمدہ عکاسی کی ہے۔ اس کا کلام واقع نگاری، زور تخیل اور تاریخی صحت کے اعتبار سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ ؎

چندر بدن کہا تو کسی سوں سنبھال بول سورج مکھی کہا تو کسی یوں نہ گھال بول
بولیا کہ تجھ فراق منے کے عاشقاں خراب بولی کہ مرے وصل لے کیا تجھ سے حال بول

دکنی دور کا ایک باکمال شاعر مشتاق تھا۔ اس کے کلام میں رنگین تشبیہات واستعارات کے ساتھ ساتھ سوز و گداز بھی پایا جاتا ہے۔

سید میراں ہاشمی عادل شاہ ثانی کے دربار کا شاعر تھا۔ اس کے دیوان میں ریختی کے انداز کی غزلیں موجود ہیں جن میں عورتوں کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ ہاشمی کے ہاں وہ فحاشی نہیں ہے۔ جو لکھنو کے ریختی گو شعراء کے ہاں ہے۔ ہاشمی کو عورتوں کی زبان پر پورا عبور ہے۔ وہ ان کے رسم و رواج اور جذبات واحساسات

سے بھی آگاہ ہے۔ سعد

اے مدمتی بھاتا تیرا کیفی ہو ڈلڈل بولنا — لب کے مے کے جام کا ہو شیشے کا قلقل بولنا

ہیں گال گورے گنگلے مجھ گل صورت لگی — گورا کی گل گلابیگی سو گل گل بولنا

سجن آدیں تو پردے سے نکل کر بہار بیٹھوں گی

بہانا کر کے موتیوں کا پروتی ہار بیٹھوں گی

ڈاکٹر وزیر آغا دکنی دور کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں،۔

آغاز کار میں دکنی دور کی اردو غزل گویا فارسی غزل کا ترجمہ تھا۔ اس میں اجتہاد کے بجائے تقلید اور تتبع کا چلن تھا۔ نہ صرف یہ کہ فارسی غزل کی ہیئت بلکہ اس کے مضامین، تشبیہات استعارات اور تلمیحات بھی مستعار لی گئی تھیں۔ اس دور کی اردو غزل تجربے کی جدت اور خود روانی کی کیفیات سے بڑی حد تک نا آشنا ہے۔ اس میں فارسی مضامین کے ساتھ ساتھ غیر شعوری طور پر ابھرتے ہوئے ہندی گیت کے عناصر موجود ہیں۔ بحیثیت مجموعی دکنی دور کی اردو غزل ہیئت کے اعتبار سے ایرانی اور مزاج کے اعتبار سے ہندی ہے۔"

دکنی دور کے شعرأ عموماً خارجیت پسند تھے۔ انہوں نے مناظر فطرت کے حسن کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ محبوب کے حسن کو بیان کرنے کے لیے وہ فطری مناظر سے تشبیہ دیتے ہیں۔

اس دور کی غزل کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عورت کھل کر اپنے جذبات کا اظہار کرتی ہے اور ہجر و فراق میں اس کے دل پر جو بیتتی ہے اسے بیان کرتی ہے۔

اس شاعری میں عشق خالص مادی و مجازی ہے۔ شاعر ولی نے واردات عشق کی کیفیات جذبہ شوق کی بے تابی اور فراق یار کے اندیشوں کو بڑے خلوص و صداقت سے پیش کیا ہے۔

اس دور میں مشکل ہندی کا رجحان عام ہے۔ شعرا فارسی اور ہندی کے الفاظ کلام میں کھپانے کی کوشش کرتے ہے۔

سوال:۔ ملا وجہی کی "سب رس" اپنے دور کی تہذیب و تمدن کی منہ بولتی تصنیف ہے۔ اس قول کی روشنی میں سب کی کہانی اور طرز بیان پر تفصیل سے بحث کیجئے۔

جواب:۔ وجہی گولکنڈہ کے قطب شاہی دور میں عبداللہ قلی قطب شاہ کا درباری شاعر تھا۔ اس دور

بن عواصی، ابن نشاطی اور وجہی کو خاص شہرت و اہمیت حاصل ہے وجہی قطب شاہی دور کا نہ صرف عظیم شاعر تھا بلکہ بلند مرتبہ نثار بھی۔ اردو کی ادبی نثر کی اہم اور پہلی کتاب وجہی کی "سب رس" ہے۔

وجہی نے کہیں بھی اس بات کا ذکر نہیں کیا کہ اسے یہ قصہ کہاں سے ملا۔ دیباچہ پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اسی کی ایجاد ہے اور اسی کے ذہن کی اختراع ہے لیکن از روئے حقیقت یہ پرلطف داستان سب سے پہلے یحییٰ فتاحی نیشاپوری نے لکھی ہے فتاحی کی کئی تصانیف ہیں ان میں سے ایک دستورِ عشاق کے بعد حسن و دل کا قصہ ہے۔ اس قصہ کو مصنف نے "شبستانِ خیال" اور "حسن و دل" نام سے الگ الگ بھی لکھا ہے لیکن یہ دونوں تصانیف دستور عشاق کے بعد لکھی گئیں حسن و دل دستور عشاق کا خلاصہ ہے۔ اس کی نثر پر تکلف ہے۔ ہندوستان میں بھی عالمگیر کے عہد حکومت میں خواجہ محمد بیدل نے اس قصے کو خوبصورت نثر میں لکھا ہے۔ اس میں انہوں نے اس جدت سے بھی کام لیا ہے کہ قصے کے اشخاص کو خطابات سے بھی نوازا ہے جس سے تمثیل کا رنگ پھیکا پڑ گیا ہے۔ ہندوستان میں حسن و دل کے نام سے اسی قصہ کو ایک شاعر داؤد ایلچی نے بھی نظم کیا ہے۔ بہر طور یہ طے ہے کہ جس کسی نے بھی اس قصہ پر طبع آزمائی کی ہے۔ اس نے لامحالہ وجہی کے علمی و ادبی دستر خوان سے خوشہ چینی اور ریزہ چینی کی ہے بقول ڈاکٹر عبدالحق۔

"تمام مصنفوں نے اس قصے کے بیان کرنے میں خواہ نثر میں ہو یا نظم میں مولانا فتاحی سے خوشہ چینی کی ہے۔ گو ملا وجہی نے قصہ کی اصل کی طرف کہیں اشارہ نہیں کیا ہے مگر دونوں کتابوں کے پڑھنے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وجہی نے قصہ کی واردات حرف بحرف فتاحی سے لی ہے اپنی طرف سے کوئی اضافہ کیا ہے تو جا بجا موقع بے موقع پند و موعظت کا دفتر کھول دیا ہے جس کا اصل کتاب میں نام و نشان نہیں ہے۔"

سب رس کا قصہ اگرچہ طویل ہے تاہم مختصر ترین الفاظ میں اس کا خلاصہ یہ ہے کہ سیستان کے بادشاہ کا نام عقل تھا اور اس کے بیٹے کا نام دل تھا جو تن کی مملکت کا فرمانروا تھا ایک محفل عیش و نشاط میں بادشاہ دل کے سامنے آب حیات کا ذکر بایں توصیف آ گیا کہ جو شخص ایک دفعہ آب حیات پی لے وہ تا ابد زندہ رہے بادشاہ کے دل میں آب حیات حاصل کرنے کی خواہش گدگدانے لگی اس مقصد کے حصول کے لئے نظر نامی جاسوس نے اپنی خدمات پیش کیں۔ نظر بادشاہ کے حکم سے آب حیات کی تلاش میں چل نکلا پہلے پہل وہ ایک سرسبز و شاداب شہر میں پہنچا جس کا نام عافیت تھا اور یہاں کا بادشاہ ناموس تھا۔ نظر کو ناموس بادشاہ سے جب گوہر مراد نہ ملا تو وہ مزید آگے بڑھا اسے ایک پہاڑ نظر آیا جس پر "زرق" نام کا ایک بوڑھا

رہتا تھا۔ زرق نے نظر سے کہا کہ آب حیات کا چشمہ جنت میں ہے اور اس کے اور اس کے علائم و نشانات عاشقوں کی اشک بار آنکھوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ نظر یہاں سے باد پیما ہوتا ہوا ایک فلک بوس قلعہ (ہدایت) پر پہنچا اس کے بادشاہ کا نام ہمت تھا۔ نظر اسی بادشاہ کی وساطت سے آب حیات کا کھوج لگانے میں کامیاب ہوا۔ اسے بتایا گیا کہ کوہ قاف کے اس پار ایک شہر دیدار ہے جس میں رخسار نام کا ایک باغ ہے اس باغ میں ایک چشمہ دہن ہے اور اسی چشمے میں آب حیات ہے۔ نظر انتہائی کٹھن مراحل طے کر کے رخسار باغ میں پہنچا جہاں وہ حسن سے ملاقی ہوا۔ نظر نے حسن کو دل بادشاہ کے دلِ زار کا حال اس انداز سے سنایا کہ حسن متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ حسن نے اپنے غلام خیال کو نظر کے ساتھ روانہ کیا۔ دونوں تن کی سلطنت میں پہنچ کر بادشاہ دل پر حقیقتِ حال واضح کرتے ہیں خیال حسن کی تصویر اس طرح پیش کرتا ہے جیسے بلقیس سلیماں کے محل میں آئے۔

دل حسن پر ہزار جان سے تصدق و نثار ہوتا ہے اور اسے حاصل کرنے کے لئے عازم شہر (دیدار) ہوتا ہے لیکن ہوتا یوں ہے کہ عقل و عشق کے لشکر ایک دوسرے سے نبرد آزما ہوتے ہیں عقل و عشق کی اس کشاکش میں عشق کا لشکر تاب مقاومت نہ پا کر رفو چکر ہو جاتا ہے۔ اُدھر دل بارگاہ حسن میں سجدہ ریز ہوتا ہے۔ مگر رقیبان اُدسیاہ پیچھے لگ جاتے ہیں۔ عقل و عشق کی باہمی آویزش کا حل یہ نکالا گیا کہ عقل بادشاہ عشق کا وزیر ہو جائے۔ چنانچہ اس طریق سے عقل و عشق کے باہمی مشاورت سے حسن و دل رشتۂ ازدواج میں منسلک ہو گئے دل نے جتنا صدمہ اٹھایا اتنا ہی اب وہ مسرور و شاداں تھا حسن کے ساتھ اس کے شب و روز ہنسی خوشی گذرنے لگے اسے کسی چیز کی کمی نہ تھی۔ ایک دن نظر، ہمت اور دل تینوں نشہ شراب میں مست و مخمور باغ میں آئے۔ یہاں انہیں آبِ حیات کا چشمہ دکھائی دیا چشمہ کے پاس ایک بزرگ نظر آئے ہمت نے دل سے کہا ان بزرگ کے قدم چومو یہ ہیں حضرت خضر علیہ السلام دل نے دوڑ کر حضرت خضر علیہ السلام کی قدم بوسی کا شرف حاصل کیا حضرت خضر نے جی بھر کر دعائیں دیں۔ دل اور بزرگ میں آنکھوں ہی آنکھوں میں بات ہوئی۔ دل کو اطمینان ہو گیا۔ دل حسن کے ساتھ ہنسی خوشی ازدواجی زندگی گذارنے لگا اور کچھ عرصہ کے بعد صاحب اولاد بھی ہو گیا یہ ہے اس طویل قصہ کا خلاصہ جو دلچسپ بھی ہے اور عجیب و غریب بھی۔ دلچسپ اس لئے کہ اس میں قصہ یا داستان کا مزہ ہے اور تعجب خیز اس لئے کہ اسے پڑھ کر قاری عالم تحیر میں گم ہو کر رہ جاتا ہے کیونکہ قصہ میں جا بجا محیر العقول حادثات و واردات پیش آتے ہیں اس قصہ کے تعجب خیز ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس کے کردار عجیب و غریب نگار خانے کے کردار ہوتے ہیں قصہ میں اس کثرت

اور فراوانی سے کرداروں کی بھرمار ہے کہ طبیعت خواہ مخواہ اکتانے لگتی ہے ان سب کو یاد رکھنا اور وہ بھی قصّے کی رفتار کے ساتھ ساتھ منسلک رکھنا بہت ہی مشکل سی بات ہے ۔ اس کیفیت سے خواہ مخواہ ذہن پراگندہ ہوتا ہے اور ذہن کی یہ پراگندگی قصے کی دلچسپی اور حسن کو غارت کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے نیز اس کے کردار غیر مجسم کیفیات انسانی ہیں جنہیں مجسم بناکر پیش کر دیا گیا ہے اس میں حسن و عشق کی آویزش اور آمیزش کی وہی داستان ہے جو انسانی زندگی کے ازل و ابد سے وابستہ ہے ایک عجیب و غریب قصّہ کا روپ دے دیا گیا ہے ۔

سب رس کا طرزِ بیان

سب رس کی زبان تین سو برس پہلے کی ہے اور وہ بھی دکن کی اس میں بہت سے الفاظ و محاورات ایسے بھی استعمال ہوئے ہیں جو اب متروک ہو چکے ہیں اور خود اہلِ دکن بھی نہیں بولتے ۔ بلاشبہ قدیم زبان کے بعض پرانے الفاظ و محاورات آجکل سمجھ میں نہیں آتے ۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ وجہی نے اپنے زمانہ کی با محاورہ اور فصیح ترین زبان لکھی ہے کیوں نہ ہو آخر وہ زبان تراش تھا زبان کی نوک پلک سنوارنے کا مشتاق بھی ۔

اسے خود ہی اپنی اس خوبی کا شدت سے احساس تھا چنانچہ ایک مقام پر یوں رقمطراز ہے ۔

"آج لگن کوئی اس جہان میں ہندوستان میں ہندی زبان سوں اس لطافت اور اس چھنداں سوں نظم ہور نثر ملاکر گلا کر نہیں بولیا"

وجہی اپنی زبان کو دکنی کی بجائے ہندی کہتا ہے اور وہ اپنی اس مایۂ ناز تصنیف میں جگہ جگہ نہایت بے تکلفی سے ہندی، دکنی، فارسی و عربی نیز مرہٹی ضرب الامثال، دوہرے اقوال و اشعار وغیرہ نہایت روانی سے لکھتا چلا جاتا ہے مگر کتاب کے بطور مطالعہ سے یہ احساس ہوتا ہے کہ مصنف شمالی ہند و دکن کی زبان میں فرق کرتا ہے سب رس کا عمیق مطالعہ اس حقیقت کو بے نقاب کرنے میں مدد دیتا ہے کہ وجہی نے عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ ہندی الفاظ کا بھی کثرت سے استعمال کیا ہے اور لطف و حیرت کی بات یہ کہ بعض محاورات تین سو سال قبل بھی بالکل ایسے ہی استعمال ہوتے تھے ۔ جیسے آجکل مثلاً شان نہ گمان، خالہ کا گھر، کہاں گنگا تیلی کہاں راجہ بھوج، شرم حضوری، دیکھا دیکھی وغیرہ

اس قدیم دکنی یا اردو زبان میں حسبِ ذیل تبدیلیاں پائی جاتی ہیں ۔

۱۔ مذکر اور مونث دونوں کی جمع "اں" سے آتی ہے جیسے ہاتھ سے ہاتاں، ہات سے باتاں، کتاب سے کتاباں، بھائی سے بھائیاں وغیرہ ۔

۲۔ فاعل اگر مونث جمع ہے تو فعل بھی جمع ہوگا جیسے اصیل عورتاں اپنے مرد بغیر دوسرے کوں

اپنا حسن دیکھلانا گناہ کر جانتیاں ہیں اور اپنے مردکوں ہر دو جہاں میں اپنا دین و ایمان کر بچھا نتیاں ہیں۔

۳۔ ایسی جیسی اور جتنی کی جمع ایسیاں، جیسیاں اور جتنیاں آئی ہے۔

۴۔ ہائے ملفوظ اکثر درمیان سے غائب ہو جاتا ہے جیسے نہیں کے بجائے نیں اور کہتا کے بجائے کہتا ہے کا کثرت سے استعمال ہوا ہے۔

۵۔ مونث کی صورت میں حرف اضافت کی جمع بھی آتی ہے جیسے دل کے فائدے کیا بہت باتاں ہیں۔

۶۔ دکنی میں مذکر کے لئے مذکر اور مونث کے لئے مونث فعل ہوتا ہے۔ جیسے لڑکے نے پانی پیا اور لڑکے نے پانی پی، اس مرد نے کھانا کھایا، اس عورت نے کھانا کھائی۔

۷۔ ایسے مصادر کے ماضی مطلق جن میں علامت مصدر سے قبل الف یا ی نہیں ہوتا اس طرح بنتی ہے کہ امر کے آگے الف بڑھا دیتے ہیں جیسے دیکھنا سے دیکھا۔ ملنا سے ملا لیکن دکنی میں بجائے الف کے یا لگاتے ہیں جیسے دیکھنا سے دیکھیا، ملنا سے ملیا، پھرنا سے پھریا، اڑنا سے اڑیا۔

۸۔ کسی بھی لفظ کے آخر میں چ کا استعمال تاکید کے لیے ہوتا ہے جس کے معنی عموماً ہی کے ہوتے ہیں جیسے عشق آپیچ لٹ پکڑ زوراں سوں کھینچ لیا تا۔

۹۔ اکثر عربی الفاظ کے املا کو سادہ کر دیا ہے یعنی جس طرح بولتے ہیں ویسے ہی لکھ دیتے ہیں۔ جیسے نفع کو نفا، طمع کو طما وغیرہ۔

۱۰۔ اردو میں تکرار الفاظ خاص معنی پیدا کرتی ہے جیسے گھر گھر، در در وغیرہ قدیم دکنی اردو میں ان دو کے درمیان "لے" کا اضافہ کر دیتے تھے جیسے گھر لے گھر، در لے در، ٹھار لے ٹھار وغیرہ

۱۱۔ الفاظ کی تذکیر و تانیث کا بھی کچھ زیادہ خیال نہیں رکھتے تھے۔ جیسے شراب، خبر، صورت، دنیا وغیرہ کو مذکر لکھا ہے۔

المختصر سب رس کا مصنف بڑا زبان تراش تھا اس نے فارسی اور مقامی زبانوں سے اکتساب فیض کیا اردو کو ایک نئے انداز سے آشنا کیا۔ وجہی سے پہلے مستعمل زبان بڑی سادہ اور بے تکلف تھی اس کے لہجے میں دیہاتی پن تھا۔ اسی لیے اسے اردو نثر کا دور بدعت کہا جاتا ہے لیکن سب رس کا طرز نگارش دکنی نثر کے ارتقاء کی بہترین کوشش ہے مصنف ماضی کی روایات کو یکسر انداز نہیں کر سکتا شاید یہی وجہ ہے کہ وجہی نے سب اس میں گذشتہ روایات کو بھی سمویا ہے اور مستقبل کی زبان کو گل لالہ کا بانکپن عطا کرنے کی بھرپور کوشش بھی کی ہے۔ وجہی نے ادبی معرکہ کے لئے اردو

زبان کا انتخاب کیا اس میں اس کا کوئی رہبر و رہنما نہیں وہ خود ہی رہبر ہے اور خود ہی پیشرو۔ اردو اس دور میں ادبی سرمائے سے قطعاً محروم تھی۔ مطلع بالکل صاف تھا۔ سناٹے اور ہُوا کا عالم تھا، اس خاموش فضا میں سب رس کی ادبی گونج نے دنیائے ادب میں تہلکہ مچادیا۔ خود وجہی کو بھی اپنی اس عظمت کا احساس تھا۔ سب رس کا اسلوب شگفتہ اور دلفریب ہے عبارت آرائی کے شوق فضول میں مصنف نے سلاست و روانی کو نظر انداز نہیں ہونے دیا اور یہی سب رس کی کامیابی کی بین دلیل ہے۔

سب رس کا اسلوب ترقی یافتہ اسلوب ہے۔ گو ملا وجہی نے بھی قدیم طرز پر عبارات آرائی کا شوق پورا کیا ہے لیکن اس کا کمال فن یہ ہے کہ اس نے فارسی عربی زبان کو دکنی زبان سے ہم آغوش کر کے ایک وسیع زبان کی طرح تو ڈالی۔ وہ بلا شبہ زبان تراش تھا۔ زبان کی ساخت و پرداخت میں مہارت تامہ اور ید طولیٰ رکھتا تھا۔

سوال :۔ دکن میں اردو شاعری کو کمال فروغ حاصل ہوا۔ غزل کے علاوہ مثنوی نویسی میں بھی بہت کام ہوا۔ اس قول کی روشنی میں تبصرہ کیجئے۔

جواب :۔ دکن میں اردو نظم کا ارتقا تین ادوار پر مشتمل ہے، بہمنی دور، عادل شاہی دور اور قطب شاہی دور، ان تین ادوار پر ہی دکن میں اردو نظم کا فکری اور فنی ارتقا مشتمل ہے، بہمنی دور میں سادگی اور ہندی کے اثرات غالب ہیں مثلاً

همنا تمن کو دل دیا، تم دل لیا، اور دکھ دیا
ہم یہ کیا، تم وہ کیا، ایسی بھی یہ ریت ہے (سعدی دکنی)

سعدی دکنی کا سا انداز نظامی بہمنی، سید محمد جونپوری، اور اشرف بیابانی کے یہاں بھی موجود ہے نظامی بہمنی نے ایک مثنوی کلام راؤ پدم راؤ ... اشرف بیابانی نے مثنوی "نوسہار" لکھی جس کا موضوع شہادت امام حسین ہے۔ اس مثنوی کی زبان سلیس اور بامحاورہ ہے۔ مثلاً زینب بی بی کا سراپا۔

زینب ہے اس کا نام ... نین سلونے جوں بادام
از حد، صاحب حسن جمال ... زیبا موزوں صورت حال
ماتھا جانو سورج پاٹ ... پاکے جانو چاندا لاٹ
دانت بتیسی تیسی جان ... جیسے برہنہ کیرے کھان
سر کال جیسے لمبے بال ... چندر سورج دونو گال

چاند پیشانی دانت رتن   خنداں رو ہم سیمیں تن

اس مثنوی میں دکنی زبان کی جو خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ ان میں اہم یہ ہیں کہ کئی الفاظ مثلاً نیتوں، پھرتیوں، منتی ہوں، پڑھتی ہوں مونث استعمال کئے گئے ہیں۔ اور جمع کا طریقہ یہ ہے کہ الف کے ساتھ کا الحاق کیا جاتا ہے، مثلاً، نر سے نراں۔

ہندی الفاظ بھی کافی ہیں۔ مثلاً ات، ہنواس، بہئیں، رجھوئیں، کئی اور محاورات بھی استعمال کئے ہیں۔ جن کا رواج عام طور پر کم تھا مثلاً جوک کالا ہونا، منہ کالا ہونا، ہاتھ ملنا، جیسا کیا، پایا سر رے، زہرہ پھوٹنا،

مشتاق ہمتی کے یہاں رنگین تشبیہات و تلمیحات، شوخیٔ بیان اور سوز و گداز اور حسرت و یاس وافر ہے مثلاً

سورج موجاں میں جیوں رہتا نظر دول کا پتی تھر تھر
جو لٹ پیچاں بھری سر تے اور رخ اوپر ڈھلی ہے آ

ان شعراء کے بعد گجرات علم و ادب کا مرکز بنتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہاں کی زبان کو اکثر شعراء نے گوجری کہا ہے۔ مثلاً شیخ بہاء الدین باجن گجراتی، اس کی تصنیف گلستاں رحمت گوجری میں مختلف گیتوں کا ایک مجموعہ ہے۔ قاضی محمود دریائی گجراتی، دیوان قاضی محمود کے دو مخطوطے انجمن ترقی اردو کراچی میں محفوظ ہیں، جو راگ راگنیوں کا مجموعہ ہیں۔ ان کی بحریں ہندی ہیں مثلاً

ہوں ڈھونڈوں مرے اللہ کوں میو نکی مرے صاحب کوں
جاری پھوڑ سنسوں ہبنی کیسی یک تل آنکھ   ملاتی ؛
پوچھت پوچھت ڈھونڈت میں اسکی سدھ پائی

شاہ علی محمد جیو گام دھنی گجراتی آپ کا دیوان جواہر اسرار اللہ ہندی گوجری زبان میں یادگار ہے۔ اس دیوان کے بارے میں مولف مراۃ احمدی کی رائے ہے :۔

"دیوانے دارد بزبان ہندی در روش و معنی برابر دیوان مغربی است"

شیخ خوب محمد چشتی نے بھی گوجری کو ذریعہ اظہار بنایا ہے، ان کی تصنیف خوب ترنگ گوجری میں ہے، اس کا اسلوب بیان سیدھا سادا ہے۔ تصوف کے اسرار و رموز مثالوں اور حکایتوں کے

ساتھ مزے سے بیان کئے گئے ہیں۔

عبدالملک بہروجی اسی دور کے شاعر ہیں، ان کی تین مثنویاں ہیں۔

ایک مولود نامہ، دوسری وفات نامہ، تیسری مدح شیخ عبدالقادر جیلانی مولود نامہ کا نمونہ کلام دیکھئے۔

یا الٰہی شکر تیرا کس زباں سوں ہو لکھوں ‖ توں خدا صاحب سبھوں کا حکم تیرے میں رہوں

تیں کیا پیدا محمد جس نبی سوں سب ہوا ‖ عرش کرسی لوح تینوں اور قلم چوتھا کیا

توں خدا خالق زمیں اور آسماں کا بالیقیں ‖ تیں فرشتے، آدمی پیدا کیا دنیا و دیں

گفتار محمد ملک نے ایک شہر آشوب لکھا ہے۔ ملک محمد شاہجہاں کے معاصر تھے۔ امین گجراتی پیر عہد عالمگیری کا آخری شاعر ہے۔ اور یوسف زلیخا کا مولف ہے، امین گجراتی نے اپنی زبان کا گوجری کہا ہے اس نے خود لکھا ہے۔

ہر اک جا گا قصہ ہے فارسی میں ‖ امیں اس کو اوتارے گوجری میں

اس دور کا مشہور غزل گو شاعر ولی ہے۔ ولی کی غزل کی اساس بھی ہندی گیت پر استوار ہے سراپا نگاری اور بت پرستی کا رجحان اسے ہندی روایت نے عطا کیا ہے۔ ہندی گیت کی روایت کی وجہ سے اس کے یہاں ایسی متعدد علامتیں اور تلمیحیں ابھری ہیں، جن کا تعلق ہندوستان کی دھرتی سے ہے۔ ولی کے یہاں بنسی، نیشکر، پان، بان، براگی، بھیاس بھجنگ، بھوجن، بید، نرنگ پتنی، چنچل جل پور، چیتا، دیول، رہس، سیس، کاشی، لیلا دتی، جگکری، گوپی، ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو ولی کی وطن سے گہری وابستگی کو ظاہر کرتے ہیں، معاملات حسن و عشق میں بھی ولی نے سوچ کے بجائے جسمانی حسن سے لگاؤ کا اظہار زیادہ کیا ہے۔ ولی کی غزل میں بت پرستی کے باوجود بصارت کا عمل میں شدت سے کارفرما ہے، اشیاء کو سونگھنے، چھونے اور سننے کا عمل اس کی غزل میں پرتو فگن ہے، یہی وجہ ہے کہ ولی کا محبوب نور کے ایک پیکر کی حیثیت رکھتا ہے، اور ولی نے اسے شمع، سورج، گلاب، آئینہ شعلہ، چاند، روشنی اور رنگ کے لاتعداد دوسرے مظاہر سے تشبیہ دی ہے۔ پھر محبوب کے حسن کے بیان میں ولی نے قلم کا زیادہ اور محبوب کی آنکھوں کی توصیف میں صرف کیا ہے۔ ولی کی سراپا نگاری کے چند نمونے دیکھئے۔

تیری طرف انکھیاں کوں کہاں تاب کہ دیکھیں ‖ سورج سوں زیادہ تیرے جامے کی بھڑک ہے

حاجت نہیں ہے شمع کی اس انجمن میں | جس انجمن شمع سجن کا جمال ہے
تجھ تجلی کے صحیفے کا سورج ہے یک ورق | عکس تیری زلف کا جگ میں شب ڈیجور ہے
مکھ ترا آفتاب محشر ہے! | نور اس کا جہاں میں گھر گھر ہے
تجھ رخ سوں جب کنارے صبح نقاب ہووے | عالم تمام روشن جیوں آفتاب ہووے

عجب کچھ لطف دیتا ہے شب خلوت میں دلبر ہوں
سوال آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ

آغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو | کرتی ہے نظر جس تن نازک پہ گرانی
آرزوئے چشمۂ حیواں نہیں، | تشنہ لب ہوں شربت دیدار کا
جسے عشق کا تیر کاری لگے | اسے زندگی کیوں بھاری لگے
ترا لب دیکھ حیواں یاد آوے | ترا مکھ دیکھ کنعاں یاد آوے

عادل شاہی دور کے شعرا میں میراں جی شمس العشاق کا نام اہم ہے، ان کی زبان میں بھی گوجری اثرات غالب ہیں۔ شاہ برہان الدین جام اور شاہ راول بیجاپوری کا کلام تصوف سے بھرپور ہے، ان کے یہاں ہندی اثر ہے، لیکن عربی اور فارسی کے الفاظ بھی گھل مل گئے ہیں۔

سلطان ابراہیم عادل شاہ ثانی کی نورس میں بھی دکنی رنگ غالب ہے۔ تعلیمی بیجاپوری کی شہرت کا باعث اس کی مثنوی "مہذر بدن ہیاری" ہے، ملک خوشنود کی دو مثنویاں بھی اہم ہے، یوسف زلیخا اور ہشت بہشت، رسمی نے نے خالد شاہ دکنی زبان میں ترجمہ کیا، جس کے چوبیس ہزار ابیات ہیں، صنعتی بیجاپوری نے مثنوی میں زور کلام دکھایا ہے، شاہ ملک بیجاپوری نے اسلامی فقہ کو نظم میں سمویا ہے اس دور کا اہم ترین شاعر نصرتی ہے، اسے ملک شعرا کا خطاب ملا، اس کی حسب ذیل تصانیف ہیں۔

۱۔ مثنوی گلشن عشق قصہ مد مالتی و منوھر ۲۔ علی نامہ رزمیہ مثنوی واقعات جنگ علی عادل شاہ
۳۔ تاریخ اسکندری منظوم، ۴۔ قصائد و غزلیات و رباعیات

نصرتی کے کلام میں غضب کی قوت بیان ہے، شیخ حسن شوقی بیجاپوری نے بھی شاعری میں انمٹ نقوش چھوڑے ہیں۔ اس کی تصانیف میں مثنوی فتح نامہ نظام شاہ، میزبانی نامہ، بزمیہ مثنوی اہم ہیں، شوقی رزم، بزم کا ہی استاد نہیں تھا، غزل میں بھی شوخی، رنگینی اور لطیف تشبیہات کا آئینہ بردار

تھا۔ غزل کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

دلبر سلوتی نین پر کھینچی سو کاجل خوب تر
خط ظ جیوں ماریا قلم چلید دن ثلث کے صاد پر

ان کے علاوہ شاہ حسین ذوقی نے مرثیے بھی کہے ہیں اور تصوف کو بھی نظم میں ڈھالا ہے، شیخ محمود بحری نے کئی مثنویاں لکھی ہیں۔ اس کی مثنویوں کی بنیاد اخلاقیات پر استوار ہے۔

اس کے الفاظ میں عربی اور فارسی ترکیبیں بھی اپنا رنگ خوب دکھاتی ہیں۔ تیسرا دور قطب شاہی ہے، اور اس دور کے شاعروں میں محمد قلی قطب شاہ کا کلیات بہت اہم ہے اس کے کلام کی خصوصیات عاشقانہ وصوفیانہ رنگ، سادگی، شیرینی اور گھلاوٹ ہیں۔ کہیں کہیں نیچرل شاعری کا رنگ بھی ہے۔ وجہی نے چار سلاطین قطب شاہ کا زمانہ دیکھا۔ وجہی کو عربی، فارسی، اور قدیم اردو پر کامل عبور تھا، وہ تصوف کا بھی ماہر تھا۔ قصہ حسن و دل، لب رس" اور تاج الحقائق" میں اس نے عرفان کا دریا بہا دیا ہے" اس نے قصائد بھی لکھے ہیں۔ لیکن اس کا سب سے بڑا کارنامہ مثنوی قطب مشتری ہے۔ اس دور کے بادشاہوں میں سلطان عبداللہ قطب شاہ نے شاعری میں دلچسپی لی۔ وہ صاحب دیوان شاعر تھا۔ اس کے عہد کے شاعروں میں غواصی بڑا قدرت الکلام شاعر تھا۔ غواصی کی تصانیف میں مثنوی سیف الملوک وبدیع الجمال طوطی نامہ، اور کلیات غواصی اہم ہیں اس کے کلیات میں غزلیں، قصائد اور رباعیاں شامل ہیں۔ اس کے کلام میں عربی و فارسی اقوال اور محاوروں کے ترجمے اور فارسی وہندی ترکیبیں کافی ہیں۔ اس کے قصیدوں میں فصاحت، سلاست اور شیرینی ہے، اس عہد میں سید بلاقی نے معراج نامے لکھے۔

مختصر طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو شاعری کا دکنی دور مثنوی کا دور ہے۔ اس دور کی مثنویوں کو نفس مضمون کے لحاظ سے مندرجہ ذیل اقسام میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ رزم نامے۔ ۲۔ عشقیہ داستانیں۔ ۳۔ سچی کہانیاں۔ ۴۔ عشقیہ آپ بیتیاں۔ ۵۔ اخلاقی اور فلسفیانہ مثنویاں۔ ۶۔ صوفیانہ تمثیلی مثنویاں۔

رزمیہ مثنویوں میں نصرتی کا علی نامہ، شوقی کا فتح نامہ نظام شاہ، رستمی کا خاور نامہ، دلی ویلوری کا روضۃ الشہدا کا ترجمہ، غضنفر کا جنگ نامہ عالم علی،

منظوم عشقیہ داستانوں میں وجہی کی قطب مشتری، نصرتی کی گلشن عشق غلام علی کا پدماوت کا ترجمہ غواصی کی سیف الملوک، تعلیمی کی چندر بدن ماہیار، امین کی بہرام حسن بانو، امین کی یوسف زلیخا کا ترجمہ تمثیلی اخلاقی اور صوفیانہ مثنویوں میں غواصی کی طوطی نامہ وجدی کی پنچھی نامہ، بحری کی من لگن، سراج کی بوستان خیال اہم

ہیں : بحیثیت مجموعی ان مثنویوں کی اہم خصوصیات یہ ہیں کہ ان مثنویوں کی زبان شمالی ہند سے مختلف ہے، ان میں دکن کے باقی ادب کی طرح مقامی الفاظ کی آمیزش بہت زیادہ ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی زبان بعض اوقات نامانوس بلکہ ناقابل فہم ہو جاتی ہیں، دوم۔ ان میں قافیہ و ردیف کا نظام بہت ڈھیلا ہے۔ وزن کی مراعات اور آہنگ کا صحیح احساس دکن کی مثنویوں میں کچھ زیادہ نہیں، سوم دکن کی مثنویوں کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ دکن کا ادیب اور شاعر زندگی کی عام اور خارجی اشیاء سے زیادہ اکتفا کرتا ہے اسے مجردات اور حقائق سے زیادہ مجرد اور نازک چیزوں سے دلچسپی ہے، اوران کا واقعہ نگاری کی طرف خاص میلان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں سے اکثر نے بیانیہ نگاری کی طرف خاص طور پر دھیان دیا ہے، مرثیہ، رزم نامہ، داستان گوئی، جنگ نامہ نویسی ان کی جولانی طبع کا خاص میدان میں دکنی شاعری میں تاریخی جنگ ناموں اور رزم ناموں سے خصوصی شغف اس امر کا ثبوت ہے کہ یہاں کا شاعر گرد و پیش کی زندگی سے گہرا تعلق رکھتا تھا، شوقی کا فتح نامہ وطنی عصبیت کا آئینہ دار ہے، اور جنگ نامہ عالم علی ماحول سے گہرے تعلق کا قومی ثبوت ہے۔ دکنی شاعروں نے عشقیہ مثنویوں میں بھی جنگ و پیکار کے مناظر دکھائے ہیں۔ جن سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ان شاعروں کو زندگی کے ہنگاموں سے خاص لگاؤ تھا، چہارم دکنی مثنوی میں ذاتی رومان نویسی کا رجحان شمالی ہند سے پہلے ظہور میں آیا۔ عشق کے حقیقی اور واقعی حالات قطب مشتری میں بھی ہیں۔ مگر "ذاتی رومان" شاید صوفیانہ اثرات کے رہین منت ہیں۔ خداشناسی اور خودشناسی کا گہرا رابطہ ہے۔ دکنی مثنویوں میں بے ضرورت طول اور بے جا اختصار کا عیب نہ ہو تو یہ مثنویاں صف اول کی شمالی ہند کی مثنویوں کا مقابلہ کر سکتی ہیں۔

دکنی شاعری کے تینوں ادوار پر مجموعی طور پر نگاہ ڈالی جائے تو اس شاعری میں سادگی، خارجی زندگی سے گہرا تعلق، ہندی گیت کی روایت، تصوف کے گہرے اثرات سب سے نمایاں نظر آتے ہیں۔ ابتدائی دور میں ہندی کا اثر غالب ہے، لیکن آہستہ آہستہ یہ اثرات ماند پڑے۔ اور عربی اور فارسی کے اثرات غالب ہوتے نظر آتے ہیں۔

سوال ۵:۔ ولی دکنی نے اپنے دور کے تمام ادبی و فکری معیاروں کو اپنی شاعری میں سمو دیا۔ اور بیان کی ندرت اور زبان کی تعمیر کا اعجاز بھی دکھایا۔ اس قول کی روشنی میں ولی دکنی کے کلام پر سیر حاصل تبصرہ کیجیے۔

جواب:۔ اردو ادب میں ولی دکنی پہلے ایسے شاعر شمار ہوتے ہیں۔ جنہوں نے تمام فنی تقاضوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اردو غزل کہی۔ اور غزل کے تمام لوازمات کو پوری طرح نبھایا۔ اگرچہ بہت سے حضرات کا یہ

دعویٰ ہے کہ اردو غزل کا وجود ولی دکنی کی شاعری سے پہلے ہو چکا تھا۔ لیکن اس دعویٰ کی تصدیق میں کوئی واضح دلیل پیش نہیں کر سکا۔ صرف خیال آرائیوں سے کام لیا جا رہا ہے۔

جس دور میں ولی تشریف لائے۔ وہ اُردو ادب کے دراصل بچپن کا دور تھا۔ اور اُردو زبان کے ادبی خزانے میں نہ ابھی وافر جواہرات جمع ہوتے تھے۔ اور نہ ہی ابھی اُردو۔ جوہر پاروں کا کوئی خاص قدر دان پیدا ہوا تھا۔ ابھی اُردو زبان شباب کی منزل کی جانب تیز رفتاری سے گام زن ہوئی تھی۔ فارسی ادب کا سایہ اس قدر محیط تھا۔ کہ اُردو دان بھی اپنی فصاحت و بلاغت کی سند فارسی سے ہی لیتے تھے اس کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ فارسی غزل کو اس قدر زیادہ منازل طے کر چکی تھی۔ کہ اب اس میں کسی تنوع کی گنجائش بہت کم رہ گئی تھی۔ کیونکہ غزل کی صنفِ سخن میں عورتوں کی باتوں سے لیکر تصوّف و اخلاق کی توضیح و تشریح کی مقدس باتیں میں شامل ہو چکی تھی۔ اگر کوئی بات رہ گئی تھی تو وہ عنصر ذکرِ سیاست تھا۔ جو کچھ عرصہ کے بعد فارسی میں بھی شامل ہو گیا تھا۔

چونکہ ولی کی غزلیں مرہونِ منت تھیں فارسی غزلیات کی۔ اس لیے ولی کو اردو غزل گوئی میں کوئی خاص وقت محسوس نہ ہوئی۔ موضوعات اُن کے پاس تھے۔ زبان اُن کی لونڈی تھی۔ تشبیہات و استعارات فارسی سے مستعار لے لیے گئے تھے۔ فنی پختگی کو جوں کا توں اردو غزل کے لیے موزوں ترین قرار دے دیا گیا۔ اس لیے ولی کے کلام میں کسی قسم کی اجنبیت محسوس نہ ہوتی۔ اور ولی اپنے پورے کمالِ جوش اور جمال ہوش میں غزل سرا ہوتے۔

ولی کی غزلوں میں سادگی کے علاوہ جدّتِ خیال ضرور پائی جاتی ہے۔ موزوں ترین محاورات اور حقائق پر مبنی منظر نگاری اُن کے کلام کا خلاصہ ہے تصوّر کی بلندی فارسی کو اوجِ ثریا تک لے جاتی ہے۔ اور خود پڑھنے والے کو سوچ کیلئے مختلف موضوعات دیتا ہے۔ روانی طبع میں جو لطف پایا جاتا ہے کسی شاعر کو نصیب ہوا ہو گا۔ اردو زبان کے قدیم ترین عہد ہونے کی وجہ سے چند الفاظ ایسے بھی ملتے ہیں۔ جو آج کے دور میں چنداں مستعمل نہیں ہیں تاہم ان کی اہمیت میں کوئی کمی نہیں۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے۔ کہ اُردو غزل نگاروں میں ولی کا مقام کیا ہے۔ بیشتر اس کے کہ اس سوال کا جواب دیا جاتا ایک بات قابلِ غور ہے کہ اردو غزل نگار کچھ اُن سے پہلے گذر چکے تھے اور بہت سے بعد میں آئے۔ اب اگر اُن کا مقابلہ ان سے پہلے گذرے ہوتے۔ غزل گو شعراء سے کیا جائے۔ تو صورتِ حال اور ہو گی۔ اگر اُن کا موازنہ ان سے بعد میں آنے والے شعراء سے کیا

جائے تو صورت حال اور ہو گی۔ یہ بات تو مصدقہ ہے کہ ولی دکنی سے پہلے جتنے بھی شعراء بالخصوص غزل گو شعراء تشریف لاتے۔ وہ سب کے سب غزل گوئی کے فن سے اس قدر آگاہ نہیں تھے۔ اور نہ ہی انہوں نے اپنے کلام میں غزل کے فن کے قیود کی پروا کی تھی۔ اس لیے لامحالا کہا جا سکتا ہے کہ ولی اپنے سے پہلے آنے والے غزل گو شعراء میں وہ مقام رکھتے تھے۔ جو کسی مقابلہ میں اوّل آنے والے کا ہوتا ہے اب رہا یہ سوال کہ بعد میں آنے والے شعرا کو اگر شامل مقابلہ کر لیا جائے۔ تو ولی کون سے درجے پر دکھائی دیتے ہیں۔ تو اس سلسلے میں بھی بڑے وثوق سے کہا جا سکتا ہے۔ کہ ولی فنِ شعر گوئی اور فنِ غزل سرائی میں کسی سے بھی کم نہیں یہ علیحدہ بات ہے۔ کہ تقاضائے وقت کے مطابق انہیں زبان میں اس قدر دسترس نہ ہوتی جو میر تقی پر۔ میر درد مصحفی۔ سودا، غالب۔ ذوق اور اقبال کو حاصل ہوتی۔ اس میں ولی کا قطعی طور پر کوئی قصور نہیں۔ کیونکہ زمانے کے لحاظ سے انہیں ہم کسی صورت میں کم درجہ نہیں دے سکتے تھے۔ ہم بڑے یقین سے کہہ سکتے ہیں۔ ...... کہ ان کے کلام میں سے ایسے اشعار بھی ملتے ہیں ...... جن میں، میر کا سوز، درد کا تصوف، مصحفی کا تغزل سودا کی شوخی۔ غالب کی قنوطیت وکلاسکیت۔ ذوق کا نغمہ اور اقبال کا کوئی مرام اور مقصد دکھائی دیتا ہے۔

اس لیے اردو غزل گو شعراء میں ولی کا مقام بھی ایک خاص اہمیت کا حامل ہے ولی کے ذیل کے شعر میں کس قدر سادگی ہے۔ لیکن کس قدر کتنی حقیقی رنگ پایا جاتا ہے ؎

خوب رو خوب کام کرتے ہیں!
اک نگہ میں غلام کرتے ہیں!

ایک اور شعر ملاحظہ ہو۔ اس میں محبوب کے چہرے کو چاند سے نہیں بلکہ آفتاب سے تشبیہ دی ہے۔ تاکہ دیکھنے والا اوّل دیکھنے کی جرأت ہی نہ کرے، اور ایسی گستاخی کرنے کی ہمت کر بھی لے۔ تو اس کی آنکھیں چندھیا جائیں ؎

مکھ تیرا آفتاب محشر ہے — شور اس کا جہان میں گھر گھر ہے

کیا ہو سکے جہان میں تیرا ہمسر آفتاب
تجھ حسن کی اگن کا ہے یک اخگر آفتاب

ولی کی اس غزل کے پڑھنے کے بعد ولی کی عظمت کا اندازہ خوب لگایا جا سکتا ہے ؎

تیرا لب دیکھ حیوان یاد آوے
تیرا مکھ دیکھ کنعان یاد آوے

تیرے دو نین دیکھوں جب نظر بھر
مجھے تب نرگستان یاد آوے

تیری زلفاں کی طولانی کوں دیکھے
مجھے لیل زمستانی یاد آوے

تیرے خط کا زمرد رنگ دیکھے
بہار سنبلستان یاد آوے

ولی کا شمار اُردو ادب کے قدیم ترین شعرا میں ہوتا ہے۔ وہ ایک پختہ کار اساتذہ کی صف کے شعرا میں سے تھے۔ اُن کی تمام تر کلام اُردو کلاسیک کا ایک نادر نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے اب سوال پیدا ہوتا ہے۔ کہ وہ کون سے عناصر ہیں۔ جن سے غزل کا خراج ترتیب پاتا ہے اور وہ کہاں تک ولی کے غزلیات میں دستیاب ہے۔ غزل کے مزاج کا اندازہ لگانے کے لیے ہمیں دو قسم کے مقیاس استعمال کرتے ہونگے۔ کیونکہ غزل دو صورتوں میں متاثر ہوتی ہے ایک صورت اس کی فنی حالت کی اور دوسری حالات کے تقاضوں کے مطابق غزل کے مواد کا تعین و تغیر۔

فنی طور پر غزل کی ترتیب کے لیے لازمی ہے کہ اس کی مخصوص تعداد ہو۔ پہلا شعر ہم قافیہ اور ہم ردیف ہو۔ اور اس کے ہر شعر کا دوسرا مصرع پہلے شعر کے عین مطابق ہم قافیہ و ہم ردیف ہو۔ آخر میں شاعر تخلص استعمال کرے اور اس نظم کے ٹکڑے میں عورتوں کے متعلق یا معشوقوں کے متعلق موضوعات پر مبنی اشعار ہوں۔ جن میں الفت۔ محبت۔ ناز و ادا۔ عشوہ و غمزہ۔ وصال و فراق اور دردِ عشق نیاز مندی اور ستم برداریِ عشاق وغیرہ وغیرہ کا ذکر ہو۔ یہ امور دراصل قدیم ترین تقاضوں کے عین مطابق ہے۔ اور فارسی غزل نے اُردو غزل کو وراثت میں انہی امور پر مشتمل غزل دی تھی۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ یہ تمام عناصر و امور مجاز کی طرف راغب کر لیے جائیں۔ یا حقیقت کے ساتھ منطبق کیے لیے جائیں۔

ولی دکنی کا عربی و فارسی کا بہت وسیع مطالعہ تھا اور اس مطالعہ کے پیش نظر انہوں نے اپنا کلام کہا۔ اُن کے کلام میں چوتھی صدی ہجری سے لے کر بارھویں صدی ہجری کی غزل کے اثرات ملتے ہیں۔ عربی اور فارسی کے علاوہ انہوں نے سنسکرت۔ ہندی۔ برج بھاشا اور اس طرح ہندوستان کی محلّی زبانوں کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا۔ اس لیے ان کے کلام میں ان زبانوں کا بھی تاثر ملتا ہے۔ لیکن اس زبان کے استعمال سے انہوں نے غزل کی فنی مزاج میں کوئی فرق نہیں آنے دیا۔

غزل کی مزاج پر دوسری سب سے زیادہ اثر کرنے والی اہم بات واقعات زمانہ ہیں۔ جن کے تاثر سے روحِ غزل ہی بدل جاتی ہے۔ ایک زمانہ ایسا بھی آیا۔ جبکہ غزل کو اخلاقی اسباق کا ذریعہ بنایا گیا۔ ایک دور ایسا بھی تھا۔ جبکہ غزل تصوّف کے مسائل بیان کرنے کے لئے استعمال کی جانے لگی، اور ایک وقت ایسا بھی آیا جبکہ فلسفے نے غزل میں جگہ پائی۔ ان تمام باتوں نے غزل کی مزاج میں وقتاً فوقتاً تبدیلی پیدا کی۔ ولی کا کلام ان تمام حالات میں ان تمام عناصر کا حامل دکھائی دیتا ہے۔ جن کی بناء پر غزل کی مزاج نے ترتیب پائی۔

اب رہا سوال اس کی زبان میں قدامت کا۔ تو اس سلسلے میں منطقی طور پر کہا جا سکتا ہے۔ کہ ولی نے نہایت کامیابی سے زبان کو کسی آلودگی کے بغیر غزل کی مزاج کے مطابق استعمال کیا ہے۔ اور اس قدامت کے باوجود ان کی غزل میں نہ فنّی طور پر کوئی خامی دکھائی دیتی ہے۔ نہ زمانی طور پر۔ اس لئے ہم بڑے وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ ولی کے کلام میں اس کی قدامت کے باوجود وہ تمام عناصر موجود ہیں۔ جن سے غزل کا مزاج ترتیب پاتا ہے۔ ذیل میں ولی کی ان غزلیات کے چند اشعار پیش کئے جاتے ہیں۔ جن سے مندرجہ بالا حقائق کی تصدیق ہو سکتی ہے۔ زبان میں بعض الفاظ بالکل قدیم رنگ کے ہیں لیکن اب بھی ان کے پڑھنے سے کسی قسم کی اجنبیت محسوس نہیں ہوتی۔ بلکہ ایک قسم کا لطف محسوس ہوتا ہے ؎

تری زلفاں میں یو مکھ جو کہ دیکھے ۔۔۔ اسے شمع شبستاں یاد آوے

اس شعر میں لفظ "زلفاں"، "یو" اور "مکھ" کے الفاظ پر غور کیجئے۔ قدیم ہونے کے باوجود دلچسپ ہیں ؎

ظاہر ہوا ہے مجھ پر ترے ناز سوں صنم ۔۔۔ رنگین بہار حسن بہار عتاب ہے

اس شعر میں لفظ "سوں"، توجہ طلب ہے اس طرح ذیل کے شعر میں ؎

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سوں کہوں گا ۔۔۔ جادو ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا

اس کے علاوہ زبان کے لحاظ سے ایک اور شعر دیکھئے۔ جس میں غزل کی مزاج کے تمام عناصر موجود ہیں۔ اور اسے مجاز اور حقیقت دونوں طرف باندازِ احسن منطبق کیا جا سکتا ہے ؎

اگر موہن کرم سوں مجھ طرف آوے تو کیا ہووے ۔۔۔ ادا سوں اس قدر ناز کی کھن دکھاوے تو کیا ہووے

تیرے باتاں کے سننے کا ہمیشہ شوق ہے دل میں
اگر یک دم تو مجھ سوں ہم سخن ہووے تو کیا ہووے

اب ذیل میں وہ اشعار دیئے جاتے ہیں۔ جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ ولی کے کلام میں قدیم

غزل کے عناصر غالب ہیں ؎

زندگی جام عیش ہے لیکن فائدہ کیا اگر دوام نہیں

؎ یک گل کو اس حال میں اس وقت نہ پاوے
جس وقت چمن بیچ وہ رشکِ چمن آوے

؎ شاخ گل ہے یا نہال راز ہے سرو قد ہے یا سراپا ناز ہے
چہرۂ گل رنگ و زلف موج زن خوبی نہیں
آیت جنات تجری تحتہا الانہار ہے

جہاں تک غزل کے موضوعات کا تعلق ہے۔ ہم پورے وثوق سے کہہ سکتے ہیں۔ کہ ولی نے نہایت جامعیت اور انہماک کے ساتھ عربی و فارسی ادبیات کا مطالعہ کیا تھا۔ اور فارسی غزل تو زندگی کے تقریباً تمام موضوعات کے مراحل طے کر چکی ہے۔ ایک بات جو اس میں باقی تھی وہ موضوعِ سیاست تھا چونکہ اس دور کے عوام میں سیاسی استوار عام نہیں تھا۔ آج کے عوام میں ہے اس لئے شعراء نے اس موضوع کو چھوتے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اب رہا باقی موضوعات تو ہم پوری ذمہ داری سے کہہ سکتے ہیں کہ ولی اردو زبان کی ایک پختہ کار اور صفِ اساتذہ کے شاعر تھے۔ ان کے کلام کی خصوصیات گنوانے کا یہ موقع نہیں بلکہ موضوعات کا شمار کرنا مقصود ہے۔ ولی نے بالعموم جن موضوعات پر سخن سرائی کی اور جن موضوعات کو ان کے بعد میں آنے والے غزل گو شعراء نے اپنایا۔ وہ حسب ذیل ہیں :-

۱۔ جمال پرستی
۲۔ حقیقت نگاری
۳۔ جذبات کی عکاسی
۴۔ تصوف
۵۔ فلسفہ
۶۔ کلاسیکیت
۷۔ اسلوب پرستی

جہاں تک ولی کی جمال پرستی کا تعلق ہے ہمیں ان کے کلام کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ حسن پرست شاعر تھا۔ اور ہر خوبصورت چیز پر نظریں گاڑ دیتا ہے۔ اور اس کی

ستائش میں جو کچھ ممکن ہو سکتا ہے کہہ دیتا ہے۔ ولی کی جمال پرستی کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ فرماتے ہیں۔ حسن و عشق کے موضوع پر بھی ولی کو ہم ظاہر پرست دیکھتے ہیں ولی کا عشق دل سے زیادہ آنکھ سے متعلق ہے ان کے کلام میں وہ قلبی جذبات سو لازمۂ عشق ہیں۔ کم سے کم ہیں اور جہاں کہیں ان کا شائبہ ہے ان میں گہرائی نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ولی کبھی ایسے عملی اور زندہ تجربۂ عشق سے دوچار ہی نہیں ہوتے جس کا نتیجہ الم و درد ہوتا ہے ان کے مضامین میں ہجر و فراق کی سچائی معلوم نہیں ہوتی۔ وہ شاید اس مرحلے سے گذرے ہی نہیں۔ اور یہ کہنا پڑتا ہے۔ کہ عشق کے متعلق ان کا تصور ایک بامراد عاشق کا تصور ہے مگر یہ عاشق ایک ایسا عاشق ہے جسے ذوقِ نظر سے بامحض تصور سے ہی تسکین حاصل ہو جاتی ہے کیونکہ وہ صرف جمال کا عاشق ہے اور یہ جمال کسی ایک فرد یا ایک پیکر میں مقید نہیں۔ بلکہ عام ہے وہ بھونرے کی طرح ہر پھول کا شیدائی اور پروانے کی طرح ہر شمع کا متوالا ہے۔

ہر ذرہ عالم میں ہے خورشید حقیقی
یوں بوجھ کہ بلبل ہوں ہر اک غنچہ وہاں کا

میر کی جمال پرستی کے چند ایک اشعار ملاحظہ ہوں ؎

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سے کہوں گا
جادو ہیں تیرے نین غزالاں سے کہوں گا

شغل بہتر ہے عشق بازی کا!
کیا حقیقی و کیا مجازی کا!

تیرے دو نین دیکھوں جب نظر!
مجھے تب نرگستان یاد آوے

تیری دو زلفاں کی طولانی کو دیکھے
مجھے لیل زمستان یاد آوے

حقیقت نگاری ایک ایسا موضوع ہے جو ولی کے بعد تمام شعراء نے اپنایا۔ اور کسی بھی شعر یا کلام کی کامیابی اس میں مضمر نہیں کہ اس میں جو کچھ بھی بیان ہو۔ بالکل حقیقت یا حقیقت کے قریب کے قریب ترین ہو۔ بر نہیں کہ تصورات میں اسپ خیال کو اس قدر بے لگام کر دے کہ منطقی تسلسل بھی ٹوٹ جائے۔ اور بات محض بھکڑ خانے کی صدا بن جائے۔ ولی کے اس شعر میں کتنی حقیقت آشکارا ہے ؎

تیرے بن مجھ کو اے ساجن یہ گھر اور بار کیا کرنا
اگر تو نہ اچھے مجھ کن تو یہ سنسار کیا کرنا
زندگی جام عیش ہے لیکن
فائدہ کیا ہے اگر دوام نہیں

اس شعر کے تو کیا کہنے۔ حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ کس قدر واقع نگاری ہے ؂

عجب کچھ لطف دیتا ہے شبِ خلوت میں دلبر سوں
سوال آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ

ولیؔ کے کلام میں جذبات کی عکاسی کے متعدد نمونے ملتے ہیں۔ سچ بھی تو یہی ہے۔ کہ شاعری کا کام صرف پیغام پہنچانا نہیں ہوتا۔ بلکہ ان جذبات کی عکاسی کرنا بھی ہوتا ہے۔ جو مختلف الاحوال افراد میں پائے جاتے ہیں۔

مضطرب عشق سے ہوں مجھ کو ملامت نہ کرو
تپشِ دل نے دیا رعشۂ سیماب مجھے

جس عشق کا تیر کاری لگے
اسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے

مکھ تیرا آفتاب محشر ہے
سوز اس کا جہاں گھر گھر ہے

ولی کے کلام میں تصوف کا گہرا اثر دکھائی دیتا ہے۔ اور بعد میں آنے والے شعرا نے اس موضوع کو خوب نبھایا تھا۔ ولیؔ کا زمانہ اردو شاعری کے بچپن کا زمانہ تھا۔ لیکن اس عمر میں بھی ذرا پختگی ملاحظہ ہو۔

مسندِ گل منزل شبنم ہوئی
دیکھ مرتبہ دیدۂ بیدار کا

از بس کہ زندگی میں یوں محو ہوں ولی میں
مشکل ہوا اجل کوں کرنا سراغ میرا

اسی طرح ولیؔ کے کلام میں فلسفہ کا رنگ بھی جھلکتا ہے حسن کی جلوہ نمائی کے فلسفہ کو بہت کم شعرا نے پیش کیا ہے۔ ولی کے سینکڑوں سال بعد میں آنے والے عظیم المرتبت مشرقی شاعر حکیم الامت علامہ اقبال نے غزل میں فلسفہ کو جگہ دی۔ لیکن ذرا غور کیا جائے۔ تو یہ بات ان کی جانب سے کوئی ندرت نہیں کیونکہ ولیؔ کے کلام میں بھی انسان کے جسم میں حسنِ خدا کی عکاسی کا فلسفہ کس احسن انداز میں چلتا ہے۔ ولیؔ کا یہ شعر ملاحظہ ہو ؂

حسن تھا پردہ تجرید میں سب سے آزاد
طالب عشق ہوا۔ صورت انسان کو

ولی کے اسلوب سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا کام کلاسیکیت کا ایک نادر نمونہ ہے۔ اردو ادب میں ولی قدیم ترین شعراء میں شمار ہوتا ہے لیکن ان کی قدامت صرف زبان کی حد تک قدرے کھٹکتی ہے۔ ورنہ یہ قدامت بعد آنے والے شعراء کا سرمایہ خیال بن گئی۔ ذیل میں ولی کے چند ایسے شعر پیش کئے جاتے ہیں جن کی زبان تو اس کے دور تک محدود ہی۔ لیکن شعراء کے لیے گراں قدر وراثت بنی ے

ے مت غصے کے شعلے سوں جلتے کو جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی ہوں یہ آگ بجھاتی جا

ے نہ ڈھونڈو شہر میں فریاد و مجنوں کا ٹھکانہ تم!

ولی دکنی اردو شاعری میں ایک خاص طرز کے مالک ہیں۔ اس طرز میں ابتدائی تجربات کا عکس اور نئے رجحانات کا پرتو دکھائی دیتا ہے۔ ان کے کلام میں ایک خاص قسم کی معنویت ہے۔ اور مخصوص دلکشی پائی جاتی ہے۔ کیونکہ اُن کی شاعری کی بنیاد فارسی میلانات و تحرکات ہیں۔ اس لئے اس میں تکمیل کا شائبہ بھی نظر آتا ہے۔ چونکہ فارسی غزل اپنی تکمیل کو پہنچ چکی تھی۔ اور موضوعات کے اعتبار سے کسی اور موضوع کا طلب گار نہیں رہا تھا۔ اس لئے لازمی طور پر اس کلام میں بھی جدید رجحانات کا اشارہ مل جاتا ہے۔ ولی دکنی کی غزل فنی طور پر مکمل تو ہو گئی۔ اور زبان کے لحاظ سے ابتدائی دور کا آغاز تو ہو گیا۔ لیکن حقیقت میں شاعر کا ذہن کہیں زیادہ بلندی پر پرواز کر رہا تھا۔

ولی سے پہلے جو شاعری اردو زبان میں ہوئی ہے۔ اسے فنی طور پر بالکل بے عیب اور جامع نہیں کہا جا سکتا۔ ان سے پہلے محمد علی، قطب شاہ، وجہی اور ہاشمی مشہور شعراء گذرے ہیں۔ لیکن اُن کے کلام میں وہ استواری و رنگینی نہیں۔ جو ولی دکنی کی زبان میں ہمیں دکھائی دیتی ہے۔ ولی کا زمانہ خالص دکنی دور تھا۔ اور سارے ہندوستان میں ابھی اردو ادب کو کوئی مقام حاصل نہ ہوا تھا۔ اس دور کی شاعری پر ہندی اور بھاشا کا گہرا اثر تھا۔ بلکہ ان کی محلی زبان بھی کافی حد تک اثر انداز تھی۔ اس لئے ان تمام باتوں کا اثر ولی دکنی کے کلام سے عیاں ہے۔ یہی ہیں وہ چیزیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ ولی نے غزلیات میں ابتدائی تجربات کئے۔ یہ کہنا کسی صورت میں غلط نہ ہو گا۔ کہ ولی سے قبل نہ صرف ریختہ گو شعراء بلکہ کلام احسن والے حضرات تشریف لا چکے تھے۔ لیکن حسنِ مذاق۔ حسنِ رنگ اور

حسنِ نوعیت کے لحاظ سے ولی اپنے متاخرین کے لئے رہنما بن گئے۔ مولانا ماہروی ولی دکنی کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ کہ ولی کو خسرو یا سعدی کی طرح فارسی آمیز اردو لکھنے کا شوق نہیں ہوا اگر ریختی کے دو یا تین مصرعے ان کے دیوان میں نظر آ بھی جائیں۔ تو اُن کا وجود عدم کے برابر ہے۔ ورنہ عموماً ان کی ٹکسال میں ایسے کھرے اور کامل المعیار سکے ڈھالے گئے ہیں۔ جن کے سانچوں میں وقت و عہد کے تغیر و تبدل اور سن و سال کے سوا آج تک کوئی کھوٹ کسر ثابت نہیں کی جا سکی۔ حسن ترتیب کی لڑیوں میں وہ موتی پروئے گئے۔ جن کی چمک آج تک ماند نہیں پڑی۔ وہی تسلسل اس دور میں بھی جاری ہے۔

ماہروی کے اس بیان سے بالکل واقع ہے کہ نئے رجحانات کا پرتو ولی کے کلام میں خوب ملتا ہے۔ ولی کے مندرجہ ذیل اشعار پڑھنے کے بعد شائبہ ہوتا ہے کہ شاید یہ اشعار کسی ایسے شاعر کے ہیں۔ جو زمانہ حال کا سخن گو ہے ؎

شاخ گل ہے یا تھال زار ہے　　　سرو قد ہے یا سراپا ناز ہے

نہ پوچھو کیوں ہوا ہے کم سخن دلبر رنگین　　　اب تصویر پر ہے رنگ دائم لاجوابی کا

آئے اگر وہ شوخ ستم گر عتاب میں
جرأت جواب کی نہ رہے آفتاب میں

لیکن مندرجہ ذیل اشعار میں ولی کا ایسا رنگ نمایاں ہے۔ جس سے ثابت ہوتا ہے۔ کہ وہ کس قدر زیادہ اپنی محلی زبان سے متاثر ہے۔ اور خیالات میں کس قدر قدامت ہے ؎

تیری باتاں کے سننے کا ہمیشہ شوق ہے دل میں
اگر یک دم تو مجھ سوں ہم سخن ہووے تو کیا ہووے

جو تجھ سوں ہو مقابل وہ شرم ہوں عجب تیں
جیوں عکس آرسی میں گر غرق آب ہووے

یو تل تجھ مکھ کر کعبے میں مجھے اسود حجر دستا
زنخداں میں ترے مجھ چاہِ زمزم کا اثر دستا
نین دیوے میں پتلی یوں ہے یا کعبہ میں اسود ہے
ہرن کا ہے یو نافہ کنول بھیتر بھنور دستا

لسانی نقطۂ نظر سے کلام ولی کا اگر جائزہ لیا جائے۔ تو ہم بڑے واضح طور پر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جو پختگی۔ روانی۔ اور محاورات اصطلاحات استعارات و تشبیہات اور الفاظ کی بندش دہلی کے سفر کے بعد ان کے کلام میں پیدا ہوئی وہ پہلے نہیں تھی۔ ولی کے کلام کی بنیاد اور خیالات کی اساس اگرچہ فارسی ادبیات کا مطالعہ تھا۔ لیکن جہاں تک اُن خیالات کے اظہار کا تعلق ہے۔ وہ تو انہوں نے اپنی ہی زبان میں ادا کرنے کی کوشش کی۔

ولی کے ابتدائی کلام پر گجراتی اور دکنی کا اثر غالب ہے اور جو اشعار انہوں نے ابتدائی دور میں لکھے ہیں وہ چنداں نفاست اور جاذبیت کے حامل نہیں جتنے کے بعد میں لکھے جاتے والے تھے۔ اس دور میں ایک جگہ فرماتے ہیں ؎

ترے بن مجھ کو اے ساجن گھر اور بار کرنا کیا
اگر تو نہ اچھے مجھ کن تو یہ سنسار کرنا کیا

اسی شعر سے اندازہ لگائیے کہ ولی کی زبان میں کس قدر محلیت پائی جاتی ہے اور سوائے ایک خیال کے اس میں اور کوئی جاذبیت نہیں ہے۔ خیال بھی روایتی اور عمومی ہے اس شعر میں دکنی اثر نمایاں ہے۔

ابتدائی کلام کا ایک شعر اور ملاحظہ ہو۔ جس میں گجراتی کی محلیت نمایاں ہے ؎

کتاب حسن کا یوں مکھ صفا تیرا اصف دستا
تری ابرو کے دو مصرع سے اس کا ابتداء دستا

اس شعر میں زبان کا کھردرا پن کس قدر زیادہ محسوس ہوتا ہے۔ اور فارسی مطالعہ کا اثر بھی خوب دکھائی دیتا ہے جس کی بنیاد پر ولی اس قابل ہوئے کہ اپنے فنِ شعر گوئی کو جلا بخش سکے۔

اپنی شاعری کے دوسرے دور میں ولی کی ملاقات سعد اللہ گلشن سے ہوئی سعد اللہ گلشن اس دور میں دہلویت کے ایک عظیم شاعر تسلیم کیے جاتے تھے انہوں نے ولی کے کلام کا مطالعہ کیا۔ جائزہ

لیا۔ اور فنی تنقیدی امور ولی کو بذات خود سمجھاتے اور شاعری کو تازہ سیقل کرنے کے لیے کچھ مفید مشورے بھی دئے۔ ولی نے گلشن کے مشوروں کی قدر کی۔ جس کے نتیجے میں جو کلام ولی نے بعد میں تھا اس سے یہ بات واضح ہوئی۔ کہ دکنی اور گجراتی عناصر کا غلبہ کی کمی ہو گئی ہے اور فارسی کی خوبصورت تراکیب اور متصوفانہ لب ولہجہ کا اثر بڑھ گیا ہے۔ ولی کی وجہ سے دہلی کے بہت سے اور فارسی گو شعراء پر فارسیت کا قدرے اثر ہوا۔

کیونکہ یہ حضرات اپنی فارسی دانی کا اظہار فارسی کلام کی فراوانی کو ہی قرار دیتے تھے۔ ولی نے دہلی پہنچ کر انہیں احساس دلایا کہ وہ اپنی قابلیت اور جوہر کو ایسی زبان میں ظاہر کریں۔ جس سے نہ صرف ادب کو فائدہ ہو، بلکہ اُن کے بعد میں آنے والے حضرات یہ سمجھیں کہ نئی زبان کے لیے انہوں نے کیا خدمات کی ہیں۔ کیونکہ امیر خسرو کے فارسی کلام کی موجودگی میں اور کسی بھی فارسی گو شاعر کا دیوان کھولنا تو سورج کے سامنے چراغ جلانے کے مترادف تھا۔ دہلی کے ان فارسی گو شاعر کو یہ نقطہ پسند آیا۔ انہوں نے ولی سے اصلاح لینا شروع کی۔ اور شمالی ہند میں ان ہی کی وجہ سے اردو شاعری کا رواج ہو گیا ولی نے کچھ دکنی عناصر دہلی والوں کو دے۔ اور کچھ دہلوی عناصر خود قبول کیے۔ دہلی میں پیشتر ازاں اردو میں غزل گوئی کا رواج قدرے کم تھا۔ لیکن ولی نے اسے امام کیا۔

ان دنوں دہلی میں ایہام گوئی کا رواج عام تھا۔ اور ایہام گوئی ہی کو کمال فن قرار دیتے تھے۔ چنانچہ ولی نے بھی اسے اپنے کلام کی زینت بنایا۔ اس کے علاوہ ولی کی غزل کو جو رنگ ملا ہے وہ اس قدر چمکا۔ اور آگے چل کر میر تقی جیسا عظیم غزل گو شاعر وجود پذیر ہوا۔ اور وہ حالی کو اپنا معشوق بنا لیتا ہے۔ ولی کے کلام میں دہلویت کے اثر سے عربی و فارسی تراکیب و محاورات شامل ہوتے جیسے کہ اُن کے مندرجہ ذیل شعر سے نمایاں ہے ؎

تو ہے رشکِ ماہ کنعاں حق ہنوز	ہے نازنین صنم زلفاں دراز کرنا
تجھ کو ہے خوباں میں سلطانی ہنوز	فتنہ کا عاشقاں پر دروازہ بار کرتا

ان دونوں شعروں کا مقابلہ مندرجہ ذیل اشعار سے کیجئے۔ جو ولی کے دورہ دہلی سے پہلے لکھے گئے ؎

؎ اگر موہن کرم سوں مجھ طرف آوے تو کیا ہووے

؎ اور ہوں اس قدر ناز کی کوں کھلاوے تو کیا ہووے

؎ توں سر سوں قدم تک جھلک میں	گویا ہے قصیدہ انوری کا!!!
؎ تمہیں ملنے سے اپنے گھر سہاگن ماکرو گے تجھ	تو جو طاگگری کا مور کہ یلا وھار کرتا گیا

دہلی کا دبستان شاعری

سوال:۔ دبستانِ دہلی کی امتیازی خصوصیات پر روشنی ڈالیے۔ اور مثالوں سے اپنے جواب کی وضاحت کیجئے۔

جواب:۔ دہلی میں باقاعدہ اردو شاعری کا آغاز ولی کے دیوان کے اثر سے محمد شاہ کے زمانے میں ۱۱۳۱ھ سے شروع ہوتا ہے۔ لیکن اس سے پیشتر بھی اس کی داغ بیل پڑ چکی تھی۔ خود ولی ۱۱۱۲ھ میں دہلی آئے اور اس وقت ان کے کلام کی مقبولیت نے بہتوں کو اس طرف راغب کر لیا تھا۔ اس عام رغبت کو دیکھ کر بعد میں حاتم۔ آبرو۔ فائز۔ وغیرہ نے اردو میں شعر کہنا شروع کر دیا۔ ولی سے پیشتر دہلی میں کوئی سنجیدہ شاعر ادھر مائل نہیں دکھائی دیتا۔ البتہ چند ہزال تھے۔ جو اردو اور فارسی کا پیوند ملا کر یعنی ریختہ کو ہزل کی شکل دے کر اس مخلوط زبان سے دل بہلاتے اور مسخرگی کا کام لیتے۔ ان میں خواجہ عطا۔ جعفر زٹلی۔ اٹل۔ ولی سے پیشتر مولوی خان۔ موسوی خان فطرت اور قزلباش امید کے نام ملتے ہیں۔ لیکن موسوی خان فطرت ایک عالمگیری عہدے دار کے دوست تھے۔ وہ انہی کے ساتھ رہتے تھے۔ ایک شعری مجموعہ اُن کی طرف منسوب کیا۔ تاہم ان کے متعلق بعض تذکروں میں اختلاف پایا جاتا ہے۔

قزلباش خان امید سے وابستہ چلتے اشعار تذکروں میں ملتے ہیں۔ وہ دراصل ولی کی آمد کے بعد کے ہیں کیونکہ قزلباش خان امید بہادر شاہ ہی کے زمانے میں دکن چلے گئے تھے۔ اور دوبارہ جب دہلی میں آکر بسے اور دو چار صاف شعر میر کو سنائے تو یہ واقعہ ۱۱۵۰ھ کا یا اس کے بعد کا ہے۔ اس کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے۔ کہ امید کے فارسی اشعار کے دیوان میں بہت سے ایسے اشعار نہیں ملتے۔ جو اُن سے منسوب کئے گئے ہیں۔ ان کا کلام زیادہ تر فارسی آمیز ہے۔ ان کی وہ فارسی آمیز غزل کا یہ مطلع ملاحظہ ہو۔ ؎

با ناز حور حسن ملک جلوہ پری!
یا من کی بلی ایک مری آنکھ میں کھڑی

اس زمانے میں دکن میں یا تو بالکل دکنی زبان میں شاعری ہوتی تھی یا فارسی آمیز ریختہ میں اور اسی طرح شمالی ہند میں بھی یا تو بالکل ہندی میں دوہے کہے جاتے تھے یا فارسی آمیز بھاشا

ہیں۔ قلی قطب شاہ۔ وجہی اور امیر یا دیگر فارسی شعراء نے ریختہ میں طبع آزمائی کی ہے ان کی زبان وہی ہے جو افضل جھنجھانوی کی بکٹ کہانی کی ہے۔ امیر خسرو دہلوی اور ان کے بعد کے چند شعراء مثلاً ملا شیری، افضل جھنجانوی، ولی رام ولی، شیخ ناصر علی، ضیاء الدین خسرو، محبوب عالم عرف شیخ جیون وغیرہ کے کلام سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ شمالی ہند میں ریختہ کا رواج تھا۔ اسی طرح گجرات میں بھی ریختہ کی مثالیں ملتی ہیں۔ فارسی اور ہندی کی اس آمیزش کو میر نے بھی اقسام ریختہ میں شمار کیا ہے۔ جعفر زٹلی کی فارسی آمیز زبان کو محض ہزلیت کی خاطر فارسی آمیز نہیں کہہ سکتے بلکہ اس عہد کی مقبول عام ادبی زبان ہی یہی تھی۔ البتہ جعفر نے وہ قسم ریختہ کی استعمال کی ہے۔ جسے میر قبیح سمجھتے ہیں۔

ان باتوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے "دہلی میں شاعری" کے مندرجہ ذیل دور قائم کیے جا سکتے ہیں۔

۱۔ دہلی میں شاعری، ولی کے اثر سے پہلے (تقریباً آخری عہد عالمگیر سے محمد شاہ کی تخت نشینی یعنی سنہ ۱۱۱۹ھ تا ۱۱۳۱ھ۔

۲۔ دہلی میں شاعری ولی کے اثر کے بعد:۔

(و) ان میں بھی دو طرح تقسیم ہو سکتی ہے ایک تو وہ فارسی گو شعراء جنہوں نے بطور تفنن ریختہ میں کہنا شروع کیا۔ ان کے یہاں ایہام کی کوئی خاص قید نہیں ہے اور ان کا کلام ریختہ میں بہت تھوڑا ہے۔ اس زبان میں شاعری کر کے دیوان مرتب کرنے کی طرف ان لوگوں کا دھیان مطلق نہ تھا۔ اس میں وہ فارسی گو شعراء زیادہ تر پائے جاتے ہیں جو آخر عہد محمد شاہ تک موجود تھے۔ مثلاً خان آرزو، شمس الدین فقیر، مرزا علی قلی خاں ندیم، عبدالغنی قبول، ٹیک چند بہار" آنند رام مخلص، مرتضیٰ قلی خاں فراق اور سلیمان قلی خاں وداد وغیرہ۔ سعد اللہ گلشن اور بے دل تو اوائل عہد محمد شاہ ہی میں وفات پا چکے تھے۔ ان میں بھی ریختہ کے دو شعر صرف بے دل کے یہاں ملتے ہیں۔ سعد اللہ گلشن کی دلچسپی ریختہ کی طرف ضرور تھی لیکن کوئی شعر ان کا دستیاب نہیں ہوتا۔ بہر حال یہ تقسیم محض ان فارسی گو شعراء کی ہے جو کبھی کبھی ریختہ بھی کہہ لیتے تھے زیادہ شوق نہ تھا۔

(ب) دوسرے وہ شعراء ہیں جنہوں نے ولی کے کلام اور دیوان کے زیر اثر ریختہ میں دیوان سازی شروع کی۔ ایہام بندی ان کا خاص طرۂ امتیاز ہے۔ چوں کہ ریختہ میں شعر کہنا انہوں نے اپنا مسلک قرار دیا تھا۔ اور ولی کی نقل میں ان میں سے ہر ایک صاحبِ دیوان ہونا چاہتا تھا اس لیے یہ دور دورہ اس وقت تک رہا جب تک کہ میر، مرزا، مظہر، یقین وغیرہ نے ایہام کو مردود قرار نہ دے

لیا یعنی تقریباً ۱۱۲۱ھ سے ۱۱۵۰ھ تک۔

۳۔ تیسرا دور میر اور مرزا کا ہے جس میں ایہام گوئی متروک قرار دی گئی۔ فارسی کی طرح اس میں بھی مشاعرے کی مجلس نے رواج پایا۔ دکنی زبان کا اثر زائل ہوا۔ نئے نئے محاورے اور مضامین فارسی سے ترجمہ اور وضع کیے گئے۔ شعراء کی تعداد بڑھ گئی۔ تذکرے لکھے گئے۔ دیوان تیار ہوئے اردو نظم جواب تک زیادہ تر غزل گوئی تک محدود تھی، قصائد، ہجو، مثنویوں، مرثیوں ہر صنعت سخن سے مالا مال ہونے لگی۔ اس دور کو ہم تقریباً ۱۱۵۰ھ سے میر کی وفات ۱۲۲۵ھ تک قرار دے سکتے ہیں (حاتم البتہ ایسے بزرگ ہیں جو دوسرے اور تیسرے دور دونوں میں شامل ہیں)

۴۔ چوتھا دور اسی تیسرے دور کے اندر سے شروع ہو جاتا ہے۔ تیسرے دور کے شعراء کے بڑھاپے میں چند نوجوان ایسے پیدا ہو جاتے ہیں۔ جو نئے نئے طرب انگیز مضامین پیدا کرتے ہیں مشاعرے کے بجائے معرکے لڑتے ہیں۔ زور کلام کے نئے نئے انداز نکالتے ہیں۔ یہ زمانہ مصحفی، جرأت، انشاء، رنگین کا زمانہ ہے اور اسے ہم سودا کی وفات سے مصحفی کی وفات یعنی ۱۱۹۵ھ سے ۱۲۴۰ھ تک کا دور قرار دے سکتے ہیں (حال آں کہ رنگین نے ۱۲۵۱ھ میں وفات پائی لیکن اپنے رفیقوں کی وفات کے باعث عرصے سے گوشہ نشین ہو چکے تھے)

۵۔ پانچواں دور متوسطین کا ہے یعنی غالب، ذوق و ظفر کا زمانہ تھے اس دور کو ہم ۱۲۴۰ھ سے ۱۲۸۵ھ (غالب کی وفات) تک کا دور کہہ سکتے ہیں۔ (شاہ نصیر چوتھے اور پانچویں دور میں مشترک ہیں) اس دور میں زبان نے ایک معین شکل اختیار کر لی ہے۔ شعراء کے دو گروہ ہو گئے ہیں۔ ایک تو شاہ نصیر، ذوق اور ظفر کا جو زبان دانی اور زبان سازی پر زیادہ زور دیتا ہے۔ اور ایک حد تک لکھنؤ سے متاثر ہے، دوسرا گروہ مومن، غالب اور ان کے مقلدین کا ہے جو معنی کو صورت پر ترجیح دیتے ہیں اور اپنی اپنی انفرادیت الگ قائم کرنا چاہتے ہیں۔

۶۔ چھٹا اور آخری دور دہلی میں ان شعراء کا ہے جو ذوق یا غالب یا مومن کے شاگرد ہیں۔ ان میں کوئی اپج تو ہے نہیں البتہ کلام میں صفائی بہت زیادہ ہے۔ داغ نے ضرور بانکپن پیدا کر کے اپنی ایک الگ راہ نکالی اور حالی نے جدید شاعری کی بنیاد ڈالی۔ اس دور کو ۱۲۸۵ھ سے ۱۳۲۵ھ تک ماننا چاہیئے۔

۷۔ ساتواں دور شاگردانِ داغ کا قرار دیا جا سکتا ہے لیکن دہلی میں ان لوگوں نے سوا محاورہ بندی کے، کوئی رنگ پیدا نہیں کیا۔ سائل، بیخود اور آغا شاعر زبان کے استاد تھے لیکن انہوں نے کوئی ایسی بات نہیں پیدا کی جس سے دہلویت کا چراغ سب سے زیادہ روشن نظر آتا ہو۔ داغ کے بعد دہلی کی رہی سہی مرکزیت ختم ہو گئی۔ خود داغ نے اپنی عمر رام پور یا دکن میں گزاری۔ ان کے بعد دہلی میں کوئی ادبی حلقہ نہیں۔ اس لیے دہلویت کا ذکر ہم صرف داغ تک کریں گے۔

واضح رہے کہ شاعری کے مختلف ادوار کی جو تاریخی ترتیب اوپر قائم کی گئی ہے وہ ایک تخمینی چیز ہے۔ اس لیے کہ زبان یا ادب کے کسی دور کی ایسی بندھی ٹکی حد بندی ممکن نہیں جس میں ریاضی کی سی قطعیت ہو۔ بہت سے شاعر ایسے ہیں جن کا زمانہ دو دوروں میں جا پڑتا ہے۔ کچھ ایسے بھی ملیں گے کہ اپنے دور سے بہت پہلے کے کسی استاد کا تتبع کرتے ہیں۔ مذکورۂ بالا ترتیب ہر دور کی اکثریت کی بناء پر قائم کی گئی تھی تاکہ ہر دور کی خصوصیات کی روشنی میں ادوار کا ایک سلسلہ نظر کے سامنے آجائے۔

پہلا دور

اخیر عہد عالم گیری اور عہد فرخ سیری میں ظریفوں نے اردو کو میدان میں لانے کی کچھ کم کوشش نہیں کی۔ اس زمانے میں ایک فرقہ بانکوں کا تھا۔ یہ لوگ اپنی خاص وضع رکھتے تھے اور باشی ان کا خاص مسلک تھا۔ خواجہ محمد عطا باوجودے کہ ایک رئیس عہد عالم گیری کا تھا۔ لیکن بوجہ مسلک اور باشی بانکا مشہور تھا۔ جعفر زٹلی اور اٹل سے خاص معرکے رہتے تھے۔ ان تمام مسخروں میں جعفر زٹلی سب سے زیادہ مشہور رہا اور اگر اس کے خرافات سے قطع نظر کر لی جائے تو حقیقت یہ ہے کہ اس کے کلام سے اس زمانے کے تمدن کا بہت کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔ صرف جعفر ہی پر منحصر نہیں اگر دہلی تمدن ہی پر لکھنا ہو تو بہت سے شاعروں کے یہاں ایسے مضامین، بادہ وساغر کے پردے کے باوجود صاف طور پر نکل آئیں گے۔ جن سے اس کا خاکہ مرتب کیا جا سکے۔ جب بہادر شاہ نے حیدر آباد کو لوٹا ہے تو بلا خوف و خطر جعفر اس پر تنقید کرتا ہے ؎

نخستیں کلاں زکہ برکھنڈ کرو
ہمہ کاروبار پدر بھنڈ کرو

یعنی باپ کی ساری محنت اور کوشش مٹی میں ملادی۔

چناں لوٹ شد بستی بھگ نگر
نہ قد ماصف ماند نہ ماکدر

جہاں ہوئے ایسا کپھن کپوت
لگے خلق کے منہ کو کالک بھبھوت

دوسرے بیٹے اعظم کو بھی لتاڑتا ہے :۔

دگر شاہ اعظم ہمہ کندور | بر سوائی انداخت کار پدر
بر خوش دامن و خس پورہ ساختہ | بہ للو پتو کار در ساختہ

اعظم کی شادی حیدر آباد میں ہوئی تھی۔ کہتا ہے کہ حیدر آباد کو سسرال بنا کر وہاں کی صرف زبانی پیچ کیا کرتا ہے، اعظم و معظم کی جنگ سے تنگ آکر عالم گیری کو یاد کرتا ہے۔

کہاں اب پایئے ایسا شہنشاہ | مکمل اکمل و کامل دل آگاہ
رکت کے آنجھواں دل روتا ہے | نہ میٹھی نیند کوئی سوتا ہے
دوا دو ہر طرف بھاگڑ پڑی ہے | بچہ ور گود، سر کھٹیا دھری ہے
بیا جعفر زباں کو مختصر کر | ز دور مختلف دل میں حذر کر

ایک شہر آشوب بھی لکھا ہے :۔

گیا اخلاص عالم سے عجب کچھ دور آیا ہے | ڈرے سب خلق ظالم سے عجب کچھ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری | محبت اٹھ گئی ساری، عجب کچھ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی، عمر سب جھوٹ میں کھوئی | اتاری شرم کی لوئی، عجب کچھ دور آیا ہے
خوشامد سب کریں زر کی کچہ بے گانہ چہ زن گھر کی | بھلا دی بات سب ہر کی، عجب کچھ دور آیا ہے

اٹل ایک صاحب نارنول کے رہنے والے جعفر زٹلی کے دوستوں میں سے تھے۔ جب اعظم کے ہمراہ جعفر دکن گئے تو اٹل دہلی سے انہیں خطوط لکھا کرتے تھے جو کلیات جعفر زٹلی میں موجود ہیں (صاحب سرو آزاد کا بیان ہے کہ میر عبدالجلیل بلگرامی اٹل تخلص سے مزاحیہ اشعار ہندی و فارسی ملا کر کہا کرتے تھے) ان کا نمونہ کلام ملاحظہ ہو :۔

رخسار پر بہار، سخن رونق چمن | یا گل گلاب کا کہوں یا لالۂ سمن
یا حقۂ جواہر و یا درج در کہوں | یا غنچۂ گلاب کہوں یا کہوں دہن
گیسوئے تاب دار میں ناگ ہے بھونگ | یا زلف مشک رنگ ہے یا نافۂ ختن
باقد خوش خرام چلے جب لٹک لٹک | شمشاد اور صنوبر خم کھاویں در چمن
بر توسن کرشمہ سوار است نازنین | سید اٹل نہ بادۂ دیدار اد بگن

دوسرا دور۔ ولی کا اثر

ولی کی آمد دہلی (رجب ۱۱۱۲ھ) سے کیوں شمالی ہند میں اتنی تیزی سے اردو شاعری کا چرچا ہو گیا اور ولی کے کلام اور اردو

زبان میں وہ کون سی خوبی تھی جس نے شمالی ہند خصوصاً دہلی کے شاعروں اور موزوں طبعوں کو اس قدر ادھر مائل کر لیا؟ اس کا باعث جتنا ان کی زبان و بیان میں ہے اُتنا ہی ان کی شخصیت میں بھی مضمر ہے۔ وہ ایک جہاں دیدہ مسافر کی صورت میں تماشائے اہلِ کرم دیکھنے آئے۔ یہاں کے لوگوں سے ملے، محفلوں میں شریک ہوئے۔ سعد اللہ گلشن کے مُرید بھی ہوئے (رسالہ نور المعرفت چھپ گیا ہے۔ اس میں ولی نے خود گلشن کا شاگرد لکھا ہے مگر تلمذ کی صراحت نہیں کی کہ کس بات میں ان کے شاگرد تھے۔ ان کی ہدایت بھی سنی) ساتھ ہی مربوط کلام بھی لائے۔ یوں تو پہلے بھی دکن سے شعرائے ریختہ کی غزلیں اور مرثیے اکثر آیا کرتے تھے۔ لیکن بقول میر "شاعرانِ دکن کہ پرے رتبہ اند مگر بعض" اِن بعض سب سے بڑا اثر ولی کی غزلوں کا ہُوا۔ ولی کے ساتھ ابو المعالی بھی تھے۔ فارسی شعر و شاعری کا یہاں پر چا تھا ہی۔ محفلوں میں اپنی غزلیں سنائیں اور ایسا رنگ جمایا کہ ریختہ میں یہاں کے مستند فارسی گو شعرا بھی بہ طرز تفنن کچھ کچھ کہنے لگے۔

ولی کی زبان کیا تھی؟ اصل یہ ہے کہ اس وقت اورنگ آباد، گجرات اور شمالی ہندوستان کی زبان میں کوئی خاص فرق نہیں تھا۔ بقول شیخ چاند:

"مغلوں کی فتوحات نے شمالی ہند کی تہذیب و معاشرت کو نربدا کے تمام جنوبی علاقے اور گجرات میں پھیلا دیا۔ چنانچہ ان علاقوں کے بڑے بڑے شہروں کی تاریخ پر باریک سرسری نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ یہ شمالی ہند کی بستیاں ہیں اور دہلی کے تمدن و معاشرت سے اس قدر متاثر ہوئے کہ ان کی قدیم ہیئت تبدیل ہو گئی۔ برہان پور، اورنگ آباد، احمد آباد اور سورت وغیرہ میں اس کے آثار اب تک پائے جاتے ہیں۔ اس زمانے کی شمال و جنوب کی تصانیف کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ قواعد زبان، محاورات اور روزمرہ لب و لہجے کا جہاں تک تعلق ہے دونوں مقاموں کی زبانوں میں کوئی فرق نہیں۔"

ولی کا اثر صرف شمالی ہند اور بالخصوص دہلی ہی کی شاعری پر نہیں ہُوا بلکہ دکن کی شاعری پر بھی ہُوا۔ یہ صحیح ہے کہ دکن میں ولی سے پیش تر دکنی زبان میں شعر گوئی موجود تھی لیکن وہ محض دکنی زبان میں تھی۔ جب سے اورنگ زیب نے اپنی شہزادگی کے زمانے سے اورنگ آباد کو اپنا مستقر بنایا (۱۰۶۸ھ) اور ۱۱۱۸ھ تک دکن کے مختلف شہروں کی فتوحات کے سلسلے میں وہیں رہا تو اس کے ساتھ دہلی اور شمالی ہند کی کثیر آبادی اورنگ آباد اور اس کے قرب و جوار میں بس گئی تھی۔

اس کثیر آبادی (جس کی تعداد لاکھوں تک پہنچتی ہے) کے اثر سے شمال ہند کی زبان اورنگ آباد اور دکن میں رائج ہوئی جس نے دکنی تمدن و معاشرت کے ساتھ وہاں کی زبان کو قطعی طور پر مٹا دیا اور بقول شیخ چاند :-

"یہ کہنا دشوار تھا کہ اورنگ آباد دکھن کا شہر ہے بلکہ شمالی ہند کی بستی معلوم ہوتا ہے۔" اسی زمانے کے متعلق عبدالقادر سروری لکھتے ہیں :-

"اورنگ آباد میں جو اب دکن کا پایہ تخت تھا شمالی ہند کے شعراء کافی تعداد میں نظر آنے لگے دو مختلف دبستانوں کے میل جول اور اختلاط سے ایک نئے اسلوب کا فروغ پانا ضروری تھا یہ نیا اسلوب جو پیدا ہوا شمال اور دکن کے روزمرے اور محاورے پر مشتمل تھا۔ چنانچہ سراج کے بعد جو شاعر پیدا ہوئے وہ اسی جدید اسلوب اور زبان کے شاعر تھے۔ درگاہ شاہ تجلّی وغیرہ اسی مخلوط زبان میں شعر لکھتے رہے۔ تعمیر جدید کا یہ سلسلہ نواب میر نظام علی خاں آصف جاہ کے آخر عہد میں انتہا کو پہنچ چکا تھا۔ چنانچہ تجلّی کے شاگرد رشید شیر محمد خان ایمان جو اپنے زمانے میں شمالی ہند اور دکن دونوں جگہ کے شاعروں کے ہاں استاد کا درجہ رکھتے تھے۔ اسی زبان میں شعر سرانجام کرتے تھے۔ جس میں دہلی کا کوئی استاد کہتا تھا۔"

تمدن اور زبان کی اس یکسانیت کو لیے ہوئے جب ولی دہلی پہنچتے ہیں تو دہلی کے زبان دانوں کو ان کی زبان نامانوس نہیں معلوم ہوتی بلکہ تعجب اور اشتیاق سے ان کے کلام کا اثر قبول کرتے ہیں تعجب تو اس لیے کہ ایسی زبان میں بھی کامیاب شعر گوئی ہو سکتی ہے اور یہ اثر خواص سے گزر کر عوام تک پہنچا۔ ولی وہاں سے چلے بھی جاتے ہیں لیکن موزوں طبیعتیں رکھنے والے انہی کی غزلوں پر غزلیں کہتے اور دیوان تیار کرنے لگتے ہیں۔ مصحفی نے حاتم کی زبانی ۱۱۲۳ھ میں ولی کے دیوان کا آنا ظاہر کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس کے اثر سے ہر چھوٹے بڑے کی زبان پر ان کے اشعار جاری ہو گئے اور دو تین آدمیوں یعنی ناجی و مضمون آبرو کے ساتھ میں نے ایہام گوئی کی بنیاد ڈالی اور تازہ مضامین کی تلاش شروع کر دی لیکن حاتم اپنے دیوان زادہ میں لکھتے ہیں :-

"از ۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ کہ چہل سال باشد دریں فن صرف کردہ در شعر فارسی پیرو مرزا صائب دور ریختہ ولی را استاد می دانند۔"

اسی طرح فائز لکھتے ہیں کہ میں نے اپنا دیوان ۱۱۲۷ھ میں مکمل کر لیا تھا البتہ ۱۱۴۲ھ میں

نظر ثانی کی، ان کے یہاں بھی ولی کی غزلوں پر غزلیں موجود ہیں۔ ان شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ جب ولی بہ قول قائم ۱۱۱۲ھ میں پہلی دفعہ دہلی آئے تب ہی اپنا ایک نامکمل دیوان یا بیاض ساتھ لائے ہوں گے جس کے اثر سے اس زمانے میں شعر گوئی خواص یعنی شعرائے فارسی سے گزر کر عام ہو گئی ہو گی اور حاتم و فائز وغیرہ اس زبان میں کہنے لگے ہوں گے جب دوسری مرتبہ ولی کے انتقال کے بعد مکمل دیوان کا نسخہ ۱۱۳۲ھ میں پہنچا تو یہ چرچا بے حد عام ہو گیا اور انہی کی طرح دیوان کی ترتیب کا خیال ہر ایک کو ہو گیا بہ الفاظ آزاد۔

جہاں تک زبان کا تعلق ہے اس عہد میں تین طرح کی زبانیں تھیں جن میں شعرائے اردو، طبع آزمائی کرتے تھے۔ اوّل تو خالص دکنی زبان، دوسرے فارسی زبان تیسرے وہ شمالی ہند کی اردو، زبان جو اورنگ زیب کے دکھن میں عرصہ دراز تک رہنے کے باعث دکھن کی زبان سے مل کر اس سے بہت زیادہ لطیف اور رواں ہو گئی تھی۔ اس تیسری ہی قسم کی زبان میں ولی اور ان کے ساتھیوں اور شاگردوں نے شاعری کی اور یہی شاعری اور زبان شمالی اور جنوبی ہند میں شاعری کے لیے مستند ٹھہری اور جو دہلی میں اب استقلال پاکر ایسی صاف کی گئی اور اس پر ایسی صیقل ہو گئی کہ پھر یہیں کی زبان تمام ہندوستان کے لیے ٹکسال مانی گئی۔

البتّہ دہلی میں دورِ اوّل کی زبان کے متعلق صرف یہی کہا جا سکتا ہے کہ زبان نے کوئی صورت اختیار نہیں کی تھی کبھی فارسی آمیز اردو استعمال ہوتی تھی کبھی ہندی کا عنصر غالب تھا۔ زبان ایک ہیولیٰ کی صورت میں تھی اس نے ابھی کوئی روپ اختیار نہیں کیا تھا۔ نامکمل تھی یہاں تک کہ خیالات بھی اچھی ادا نہ ہو پاتے تھے۔ اس لیے شاعرانہ طبیعتیں زیادہ تر فارسی زبان کو ذریعہ اظہار بناتی تھیں، کبھی عوام و خواص کی دلچسپی کے لیے ظریف طبیعتیں فارسی، ہندی اور دکنی کا ایک معجونِ مرکب تیار کر دیتی تھیں یا پھر متین حضرات کبھی کبھی بطور تفنن اس میں یوں ہی کچھ عرصے بعد جب مظہر نے اپنے خیالات اس زبان میں ظاہر کرنا شروع کیے تو ان کے مرید تاباں نے ان کو اس سے منع کیا کہ ان کی شخصیت کے لیے دون مرتبہ تھا (تذکرۂ ہندی) خان آرزو، بے دل وغیرہ کے اشعار بعض تذکرہ نویس درج کرتے وقت برائے تفنّن کا استعمال کرتے ہیں گو یا بزرگ محض تفنن بجاً اس میں کہہ لیا کرتے تھے۔ اس سے اس وقت کی اردو زبان اور شاعری کی کم وقتی کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

دورِ ایہام گوئی

ایہام گو شعرانے البتہ زبان کو مربوط اور باقاعدہ بنانے میں زیادہ کوشش کی، اور کامیاب ہوئے۔ جہاں تک ایہام گوئی کا تعلق ہے۔ متاخرین شعرائے فارسی کے یہاں بھی یہ چیز آ چکی تھی۔

نعمت خان عالی۔ میر عبد الجلیل بلگرامی بھی جو اس عہد کے مشہور ترین شعراء میں سے تھے۔ اس صنعت سے خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ دہلی میں ایہام گوئی کیسے آئی۔ یہ ایک اہم مسئلہ ہے۔

آزاد کی رائے وقیع ہے کہ یہ ہندی دوہروں کا اثر تھا لیکن اس زمانے میں ان فارسی شعراء کا دربار اور شعر و ادب کی محفلوں میں بہت اثر تھا۔ یوں بھی ادب میں دہلی والے فارسی کی روایات برتتے تھے اس لیے یہ بہت ممکن ہے کہ متاخرین شعرائے فارسی کے واسطہ سے یہ چیز عام ہوئی ہو۔ ہندی شاعری اور ہندی بحروں نیز ہندی کے الفاظ روزمرہ برتے جاتے تھے لیکن وہ الفاظ بول چال کے تھے کوئی با اثر ہندی شاعر بھی اس عہد میں نظر نہیں آتا۔ میر حسن نے تو اردو میں ہندی بحریں اختیار کرنے والوں کا نمونۂ کلام بھی، بے رتبہ، جان کر نہیں دیا ہے۔ قیاس کہتا ہے کہ ہندی اور سنسکرت کا اثر اکبر، شاہ جہاں، دارا کے زمانے میں رہا ہوگا لیکن اس عہد میں جب کہ اردو میں ایہام گوئی اختیار کی گئی فارسی گو شعراء کا زیادہ زور تھا۔ ان ہی کے توسط سے اس قسم کی رعایت لفظی قادر الکلامی کی دلیل اور سند قرار پائی۔

رعایت لفظی اس زمانے کی عام اور مقبول ترین صنعت ہے۔ اس عہد کے فارسی گو شعراء کے علاوہ ریختہ گویوں میں بھی یہ بہت عام ہے۔ فضلی اورنگ آبادی کی شاعری کا دار و مدار تمام تر ایہام ہی پر ہے۔ خود ولی کے یہاں بھی رعایت لفظی کی کافی مثالیں ملتی ہیں۔ ایہام بھی نظر آ جاتا ہے۔

خودی سے اوّلاً خالی ہوا اے دل	اگر اس شمعِ روشن کی لگن ہے
مذہبِ عشق میں تری صورت	دیکھنا ہم کو فرضِ عین ہوا
موسیٰ جو آ کے دیکھے تجھ نور کا تماشا	اس کو پہاڑ ہووے پھر طور کا تماشا
ہے نقشِ کناری کا ترے جامے کے اوپر	دامن کو ترے ہاتھ لگا کون سکے گا
نقطے پہ ترے خال کے باندھا ہے جن نے دل	وہ دائرے میں عشق کے ثابت قدم ہوا
بجا ہے گر شہیدِ سرو قد کو	بنا دیں چوب سے طوبیٰ کے تابوت
نکلا ہے بے حجاب ہو بازار کی طرف	ہر بوالہوس کی گرم ہوئی ہے دکان آج
بس اس کو جوں نگیں کرتا ہوں سجدہ	جو کوئی آتا ہے تیرا نام لے کر

ولی کے تلامذہ کا پتا ابھی زیادہ نہیں چلا ہے لیکن دو چار مثلاً عمر، اشرف، رضی، شیخ نثار اللہ وغیرہ کے یہاں رعایت لفظی کا شوق ملتا ہے۔

تل میں دل کے یوں بکرتے ہو — کہ گویا ان تلوں میں تیل نہیں

اشرف نے ایک غزل لکھی جس میں پوری غزل میں رعایت لفظی کا التزام رکھا ہے۔ اس کا مطلع یہ ہے:-

ہوا ہو بستۂ زلف شکن سخن کی قسم — ہوا ہوں صیدرم من ہرن، ہرن کی قسم

اس پر ولی کے دوسرے شاگرد رضی متوطن احمد آباد نے بھی اسی زمین میں غزل کہی۔ ان کے یہاں بھی رعایت لفظی ہے۔

خراب نرگس مستانہ ہوں نین کی قسم — برنگِ بلبل دیوانہ ہوں چمن کی قسم

جمال انجمن آرائے شمع رخ پر ترے — شبِ وصال میں پروانہ ہوں لگن کی قسم

خان آرزو، اور ان کے بعض رفقا مثلاً ٹیک چند بہار، حسن علی شوق، شہاب الدین ثاقب رائے آنند رام مخلص، میر زین العابدین آشنا، میر ناصر سامان وغیرہ کے یہاں بھی رعایت لفظی ایک پسندیدہ صنعت ہے لیکن ان لوگوں کا کلام ریختہ میں بہت کم ملتا ہے۔ البتہ خان آرزو کے دوسرے شاگرد دلی خصوصاً شاہ مبارک آبرو، شرف الدین مضمون، مصطفےٰ خاں یکرنگ وغیرہ نے ایہام کو جو رعایت لفظی ہی کی ایک مشکل شکل ہے زیادہ رواج دیا اور اتنا رواج دیا کہ اوائل عہد محمد شاہی میں یہی معیار شاعری قرار پایا۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ایہام گوئی براہ راست سنسکرت اور بھاشا کے اثر سے وجود میں نہیں آئی۔ البتہ اس عہد کے فارسی گویوں میں بھی اس طرز کو رائج کرنے کا شوق پیدا ہوا۔ اس سے پیش تر بھاشا اور سنسکرت کے عالموں اور شاعروں کا اثر فارسی گویوں پر پڑا ہوگا لیکن اسے ریختہ گویوں کے حق میں بلا واسطہ نہیں کہا جا سکتا۔

ایہام پر مدار شاعری رکھنے والے معروف شعراء کے نام حسب ذیل ہیں:- شاہ مبارک آبرو شرف الدین مضمون، شاہ حاتم، محمد شاکر ناجی، غلام مصطفےٰ خاں یکرنگ، محمد احسن احسن، میر مکھن پاکباز، محمد اشرف اشرف، ولی اللہ اشتیاق، دلاور خاں بیرنگ، وہم رنگ، شرف الدین علی خاں پیام، سید حاتم علی خاں حاتم، شاہ فتح محمد دل، میاں فضل علی دانا، میر سعادت علی سعادت، میر سجاد اکبر آبادی، محمد عارف عارف۔ عبدالغنی قبول، شاہ کاکل، شاہ مزمل، عبدالوہاب یکرو

اور حیدر شاہ۔

میر و مرزا کے دور میں اس ایہام گوئی کی تقریباً ہر تذکرہ نویس نے صفت کی ہے۔ میر و مرزا کے زمانے میں تو یہ روش اتنی مذموم ٹھہری کہ شاہ حاتم جو ایہام گوئی میں امام کا درجہ رکھتے تھے اپنی طویل العمری کے باعث جب اس دور میں پہنچے اور اپنے کلام پر نظرِ ثانی کی تو وہ اکثر اشعار اپنے دیوان سے نکال دیئے جن کی ایہام پر بنیاد تھی اور لکھا کہ :-

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بس کہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

ان دنوں سب کو ہوئی ہے صاف گوئی کی تلاش
نام کو حاتم کہیں چرچا نہیں ایہام کا

اس ایہام گوئی کا رواج اس قدر ہو گیا تھا کہ میر و سودا کے زمانے میں جب کہ انہیں بزرگوں نے اسے مردود ٹھہرا کر ترک کر دیا تھا خود سودا اور میر حسن نے بھی باقیات الصالحات کے طور پر بطور تفننِ طبع آزمائی کی ہے۔ اپنے انتخاب میں میر حسن لکھتے ہیں "چند اشعار بطور قدمائے ایہام بندال گفتہ شد"

سجن جل جاؤں گا میں رشک سے مت دیکھ آئینہ
دکھاتے غیر کو منہ عار سی تجھ کو بھی آتی نہ

اک دم میں بھوتنے ہیں وہ اک دم میں وہ فرشتہ
ہم آشنا ہوئے ہیں دو چار دن سے جن کے

مژگاں سے جھاڑتے ہیں جو اس گلی کے تنکے
رہتے ہیں ہم ہوا نے روزِ ازل سے تن کے

کیا ڈھنگ ہو اب کے دیکھیں ترے حسن کے
صحرا کو پھر یہ نکلا مجنوں کے حال بن کے

سبزے نے تیرے خط کے آنے کی دھوم دی ہے
خضر کی خبر اڑی ہے تحقیق ہو کے آخر

پوچھ مجھے اس دیرِ کہن میں کیا پوجے ہے پتھر کو (سودا)
تجھ وحشی کو سنا ہم بتوں نے اپنا رام کیا

اے لالچی تو کیسہ غیروں کا مت ٹٹولے
جو کچھ تو چاہے یک غب مجھ پاس آ کے سو لے

دہقاں پسر وہ ہم سے یوں صلح کب کرے ہے
بوٹوں کے کھیت اور جب تک نہ جنگ ہو لے

ہو شاد اس غزل سے روح آبرو کی سودا
تو اس زمیں میں ناداں طور اپنا کیوں نہ بولے

حکاک کا پسر بھی مسیحا سے کم نہیں
فیروزہ ہوئے مردہ تو دیوے ہے یہ جلا

نہیں چھوڑتا ہے اشک مرا دامن کنار
یہ طفل بدسرشت نہ گہوارہ سے پلا

شاکی نہیں خدا سے بنی گر یہ شکل دشت
ممکن نہیں کمہار سے ماٹی کرے گلا

اسلوب شعر کہنے کا تیرا نہیں ہے یہ
مضمون و آبرو کا یہ سودا ہے سلسلا

میر اب یاں پیٹھیں نکل گیا واں غیر
اپنی لگی لگائے جاتا ہے

کیا کہیے ایک عمر میں وے لب ہمنے تھے کچھ | سو بات پان کھاتے ہوئے وہ چبا گیا

لیکن حقیقت یہ ہے کہ میرؔ، سوداؔ، مصحفیؔ، شاہ نصیرؔ وغیرہ کے یہاں اگر کبھی اس صنعت کا وجود پایا جاتا ہے تو وہ ایہام بر قول میرؔ بسیار شستگی بستہ ہوتا ہے اور محض اسی صنعت کی خاطر کاوش نہیں کی جاتی نہ اس پر کلام کا ہمیشہ دارومدار رکھا جاتا ہے۔

تذکرہ نویسوں نے جہاں ایہام کی مذمت کی ہے وہاں اس نقص کے باوجود اکثر شاعران ایہام کی تعریف بھی کی ہے۔

میر حسنؔ شعرائے متوسطین کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

عجب اتفاق ہے کہ یہی ایہام جو میرؔ و مرزاؔ کے زمانے میں مردود ٹھہرا، لکھنؤ پہنچ کر مراعاۃ النظیر، رعایت لفظی، طباق و تضاد کے ساتھ نثر و نظم میں ضلع جگت کے نام سے دوبارہ پیدا ہوا۔ دریائے لطافت میں انشاؔ اس کا ذکر کرتے ہوئے مثال بھی دیتے ہیں۔ مثلاً آپ کا بکرہ آج کھل گیا ہے واللہ تمہاری بات پانی مشکل ہے۔ ہمیں کل سوتا چھوڑ گئے ہر چند صنعت مالی کی تو بھی منہ میں جگہ نہ دی۔ ایک باولی رنڈی کے کہنے سے ہماری چاہ دل سے اٹھا دی۔ بات کاٹنا سننا آپ کے جد و آبا کا طریق چلا آتا ہے۔"

بوسہ مانگا تو لائے ذکر پتنگ | پیچ سے کاٹ دی ہماری بات
مسنوں میں وہ شب ماہ میں ہم خوابی پر | چاندنی برق سے پھوا ئیے مہتابی پر

باوجود ایہام کی مذمت کے تلاش لفظ تازہ، کی ہر ایک نے داد دی ہے اور واقعی ایہام کی کاوش میں تلاش لفظ تازہ کی کاوش ضروری بھی تھی۔ تلاش الفاظ تازہ کے ساتھ ساتھ نشست الفاظ اور مناسبت الفاظ کا پورا خیال رکھتے تھے اگر ہندی لیتے ہیں تو پوری غزل میں زیادہ تر ہندی ہی کے الفاظ کی تلاش و نشست دکھاتے ہیں، یوں بھی اس دور میں ہندی اور دکھنی الفاظ کی بہتات ہے مثلاً:۔

پلنگ کوں چھوڑ خالی گود سیں اٹھ گئے بجن سیتا | چتر کاری لگے کھانے ہمن کو گھر ہوا چیتا
لگاگی بے نوائی طرح سیں جب وہ پھڑی تم نے | تج اوروں کو لیا ہے ہاتھ اپنے ایک کو بیتا
جدائی کے زمانے کی سجن کیا زیادتی کہیے | کہ اس ظالموں کی ہم پر جو گھڑی گزری سو جگ بیتا
لگا دل یاد سیں تب اس کو کیا کام آبرو ہم سیں | کہ زخمی عشق کا پھر مانگ کر پانی نہیں پیتا

معشوق کے لیے سجن، موہن، پیتم وغیرہ الفاظ اس دور میں عام ہیں۔ رکشست الفاظ۔۔۔۔۔۔ کے علاوہ مجازی عشق اور امرد پرستی اس دور کی ایک خاص خصوصیت ہے جس کے سرتاج آبروؔ ہیں۔

یہ درویش منشی قلندر مشربی اور اس کے ساتھ حسن پرستی اس زمانے کے لوازمات تہذیب سے تھے (جس پر آگے مفصل بحث کی گئی ہے) اس لیے ہر ایک فاضل خصوصاً شاعر اسی رنگ میں نظر آتا ہے اس میں حقیقت و مجاز کی قید نہیں ہے۔ بہ قول ولیؔ۔

شغل بہتر ہے عشق بازی کا — کیا حقیقی و کیا مجازی کا (ولیؔ)

اس درویش منشی اور حسن پرستی میں سعدیؔ کی طرح ولیؔ بھی اپنے دور کے امام ہیں سعدی کی طرح وہ بھی شہروں حقیقی حسن کے مجازی جلوے دیکھتے پھرے۔ دہلی میں بھی یہی رنگ تھا اپنے کلام میں انہوں نے بھی اس رنگ کو اور چوکھا کیا۔ اوروں نے بھی کھلے بندوں اس کا اظہار کیا ہے۔ اظہار کے علاوہ اس (مجازیت) کے پیچھے جانوں کے چلے جانے کا بھی ذکر ہے۔

اسی طرح رسواؔ، ضیاؔ، میر حسن، افضل دکھنی، صلاح الدین پاکبازؔ اور بہتوں کا اور ان کا عاشق و معشوق کا ذکر تذکروں میں موجود ہے۔ اور یہ خصوصیت دہلی کے شعراء میں ابتداء سے غدر دہلی تک رہی ہے لیکن اس دور میں جس کا ہم ذکر کر رہے ہیں یہ عام تھی اور اسی لیے بہت سے متبذل اشعار بھی اس کی گواہی دیتے نظر آتے ہیں ؎

رکھے اس لالچی لڑکے کو کوئی کب تلک بھلا (ناجیؔ) — چلی جاتی ہے فرمائش کبھی یہ لا کبھی وہ لا
جہاں دل بند ہو، ناصح وہاں آئے خلل کرنے (وہ) — رقیب نادلد ناجی گویا لڑکوں کا بابا ہے
دھمکاتے ہو ہم کو کمر بند باندھ باندھ !!! (آبروؔ) — کھولیں ابھی تو جائے میاں کا بھرم نکل
گر ٹک زمیں پہ بونڈے کی پیٹھ کو لگا دیں (میر سجادؔ) — جانیں ہم اپنے دل میں رستم کے تئیں پچھاڑا
غیروں کو جان خواب میں غفلت میں ڈال (ءم) — اک رات آکے سو رہو تم پاس آنکھ موند

اس قبیل کے متبذل اشعار اس دور میں اکثر پائے جاتے ہیں۔

آخری خصوصیت اس دور کی بہ الفاظ محمد حسین آزادؔ یہ ہے:۔

"ان بزرگوں کے کلام میں تکلف نہیں جو کچھ سامنے آنکھوں کے دیکھتے ہیں اور اس سے خیالات دل میں گزرتے ہیں وہی زبان سے کہہ دیتے ہیں۔ ایچ پیچ کے خیال دور دور کی تشبیہیں، نازک استعارے نہیں بولتے۔ اس واسطے اشعار بھی صاف اور بے تکلف ہیں اور یہ دلیل ہے۔ اس بات کی کہ ہر ایک زبان اور اس کی شاعری جب تک عالم طفولیت میں ہوتی ہے تب تک بے تکلف عام فہم اور اکثر حسب حال ہوتی ہے اسی واسطے لطف انگیز ہوتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے

محاورے قدیمی اور مضمون بھی اکثر سبک اور مبتذل ہوں گے مگر کلام کی سادگی اور بے تکلفی ایسی دل کو بھلی لگتی ہے۔ جیسے ایک حسنِ خداداد ہو کہ اس کی قدرتی خوبی ہزاروں بناؤ سنگار کا کام رہی ہے۔"

آزاد کا یہ بیان بالکل صحیح ہے تشبیہ اور استعاروں کی سادگی اس دور کے ذیل کے کلام سے واضح ہوگی۔ (آبرو)

رخسار کے گل ادا پر شبنم ہے یہ پسینا | کیا سرخ ڈانک پر ہے الماس کا نگینا
خجلت سے تجھ نگہ کی مے ہوگئی ہے پانی | کہنا بجا ہوا ہے شیشے کو آبگینا
مشتاق عذر خواہی نہیں آبرو تو کیا ہے | یوں، روٹھ، روٹھ چلنا، چل چل کچھ ٹھٹھکنا
بیٹھے وہ زرد پوش جھلک سے بنا بسنت | دونوں طرف سے آج اٹھی جگمگا بسنت
دل نے پکڑی ہے یار کی صورت | گل ہوا ہے بہار کی صورت
زندگی ہے سراب کی سی طرح | باد بندی حباب کی سی طرح
جلوۂ حسن کو دلدار کے گلزار کہو | شوق کو دل کے مرے مستی سرشار کہو
ترا مکھ ہے سرچشمۂ آفتاب (مضمون) نزلا رے ترے حسن کی ماہ تاب
نہیں ہیں ہونٹھ تیرے پان سے سرخ | ہوا ہے خون میرا آکے لب ریز
نمکیں حسن دیکھ کر جی کا (ناجی) رنگ گل کا لگا مجھے پھیکا!
تری نگاہ کی کثرت سے اے کماں ابرو | ہمارے سینے میں تو وہ ہوا ہے تیروں کا
قوسِ قزح سے چرچا کرتا ہے تجھ بھواں کا | شاید کہ سرپھرا ہے اب پھر کر آکماں کا
خون دل کا مجھے شراب ہوا (یکرنگ) جگر سوختہ، کباب ہوا
اگر آوے مرے گھر وہ پیارا | کروں اس ماہ کو آنکھوں کا تارا
کم نہیں کچھ بوئے گل سیتی فغانِ عندلیب | برگ گل سے ہے گی نازک تر زبانِ عندلیب
حاتم کا دل تھا شیشے کی مانند بزم میں (حاتم) ساقی کے فیض دست سے پیمانہ ہوگیا
ہر قدم عمر چلی جاتی ہے ایسی حاتم | جیسے جاتی ہے اڑی ریگ بیاباں برباد
عمر گزری کہ ہے کھلی حاتم | چشم دل انتظار کی خاطر
اے حسن کے گلزار و بہار چمن دل | گلشن ترے آنے سے ہوا انجمن دل
چڑھا یا آسماں پر ہم کو آخر خاکساری نے | بگولے کی طرح گو خانماں برباد رکھتے ہیں۔

دل سے بوئے کباب آوے ہے — کون مست شراب آوے ہے

ہر قدم پر ہمیں ہے سیرِ بہشت — اس کا ہر نقش پا گلستاں ہے

کلام کی سادگی، بے تکلفی جو دل کو بھلی لگتی ہے اس کی مثالیں یہ ہیں:۔

جدائی کے زمانے کی سجن کیا زیادتی کہیئے (آبرو) کہ اس ظالم کی ہم پر جو گھڑی گزری سو جگ بیتا

نین سے نین جب ملائے گا — دل کے اندر مرے سمائے گیا
نگہِ گرم سیں مرے دل میں — خوش نین آگ سی لگائے گیا
مل گئیں آپس میں نظریں ایک عالم ہوگیا — جو کہ ہونا تھا سو کچھ آنکھوں میں باہم ہوگیا
عشق ہے اختیار کا دشمن — ہوش صبر و قرار کا دشمن
جب چمن میں جا کے پیارے تم نے زلفیں کھولیاں — لے گئی بادِ صبا خوشبو کی بھر بھر جھولیاں
پھرتے تھے دشت دشت دیوانے کدھر گئے — وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے

کیا کعبہ و دیر کیا خرابات (حاتم) — تو ہی تھا غرض جدھر گئے ہم
کچھ اپنے تئیں کیا نہ معلوم — کیا آپ سے بے خبر گئے ہم
اس درجہ ہوئے خرابِ الفت — جی سے اپنے اتر گئے ہم
فیض اس عیسوی کا حاتم — بالعکس ہوا کہ مر گئے ہم
تم کہ بیٹھے ہوئے اک آفت ہو — اٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو

کاملوں کا یہ سخن مدت سے مجھ کو یاد ہے — جگ میں بے محبوب جینا زندگی برباد ہے
جس کو تیرا خیال ہوتا ہے — اس کو جینا محال ہوتا ہے
اے صبا کس طرف سے آتی ہے — تجھ سے بوئے نگار آوے ہے
ٹک ادھر بھی گزر کہ اس بو سے — میرے دل کو قرار آوے ہے
اس قدر بس کہ زور ملنے سے — خاطرِ دل میں غبار آوے ہے
تمہارے عشق میں ہم ننگ و نام بھول گئے — جہاں کے کام تھے جتنے تمام بھول گئے

بتاں جو ہجر کی باتیں ہمیں سناتے ہیں (اشتیاق) کچھ ان کا دوس نہیں یہ خدا کی باتیں ہیں
واللہ جو سرِ لوح ترا نام نہ ہوتا (سعادت) ہرگز کسی آغاز کا انجام نہ ہوتا
جنوں کی قطع اب پوشاک کیجئے (عارف) بہار آئی گریباں چاک کیجئے
وصل اور ہجر اس صنم کا مجھ پہ یکساں ہوگیا (یکرنگ) درد میرا ہی مجھے آخر کو درماں ہوگیا

نہ کہو یہ کہ یار جاتا ہے میرا صبر و قرار جاتا ہے
عجب تو ہے کسی پر اپنی کیوں ہر وقت روتا ہے نہ کر غم اے دیوانے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے

مختصراً یہ کہ مضامین کے اعتبار سے خیالات و جذبات (بہ وجہ اثرات تمدن ایران) کے اظہار کے انداز بالکل فارسی کے ہیں۔ ان میں تصوف، اخلاق، خمریات، رندانہ واردات عشق کے سلسلے میں گل و بلبل، ہمہ اوست، وحدت وجود وغیرہ تمام پرانے مضامین شاعری موجود ہیں۔

۲۔ ہندی اور دکنی الفاظ کی کثرت ہے لیکن آثار سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی کا غلبہ بڑھتا جا رہا ہے زبان، ترکیبیں، محاورات اور اصطلاحات سب ایک صورت اختیار کر رہے ہیں۔

۳۔ جا بہ جا رعایت لفظی کی طرف میلان ہے۔ لطف بیان اور سلاست کی طرف خیال ہے لیکن ایہام گوئی کا سودا اس قدر ہے کہ وہ مضامین سے کماحقہٗ عہدہ بر آ ہونے نہیں دیتا۔ بہ قول سوداؔ۔

رام پور کی ہو کٹاری تو کہیں سیتا پھل

۴۔ قواعد، عروض اور قافیے کی صحت کا بھی چنداں خیال نہیں ہے۔ بندشیں بہت اچھی نہیں ہوتیں۔ بعض شعرا ہندی کی بحریں اختیار کرتے تھے، چنانچہ میر حسن عاجزؔ کے ذکر میں لکھتے ہیں :۔

"اکثر او ربحر کبت دوہرا ریختہ می گفت، چند اشعار اودیدہ شد، چوں دریں بحر خوش نمانہ بود بہ نگارش نیاورد"

۵۔ تمام اصناف سخن پر غزل گوئی ہی غالب ہے۔ دوسرے اصناف شاذ ہی نظر آتے ہیں۔

۶۔ صحت الفاظ اور اصطلاح بیان کی کوشش میں شاہ حاتم سب سے زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ لیکن شاہ حاتم اور مظہر جان جاں دونوں ایسے بزرگ ہیں، جو اس دور اور آئندہ کے دور میں بوجہ اپنی طویل العمری کے مشترک ہیں۔ ان دونوں نے صحت الفاظ اور زبان سازی کی طرف جو کچھ توجہ کی اس کا معیار وہی ہے جو کہ فارسی ہے۔ بیڑہ پان، خانہ وغیرہ ترکیبیں دونوں دوروں میں رائج ہیں۔

غرض کہ قدما کا یہ دوسرا دور اپنی ایہام گوئی کے ساتھ رفتہ رفتہ ختم ہو گیا۔ جن بزرگوں نے اسے مردود ٹھہرایا اور اس کا اثر زائل کرنے میں سعی کی ان کا ذکر آگے آئے گا۔

تیسرا دور متقدمین کا تیسرا دور مظہر، میر، سودا، فغاں، درد وغیرہ سے شروع ہوتا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ دہلی کے شعرائے متقدمین میں یہ سب سے شاندار دور ہے۔ کیا بہ لحاظ زبان اور کیا بہ لحاظ مضامین اور کیا بہ لحاظِ اصنافِ سخن ہر صورت سے ترقی دے کر اردو شاعری کو ایک نقطۂ انتہا تک پہنچایا گیا۔

سب سے پہلا کارنامہ جو ان بزرگوں کا ہے وہ ایہام گوئی کو متروک قرار دینا ہے۔ یہ ایسی چیز تھی جس کے باعث اردو شاعری کا رواج عام پذیر نہ ہونے پایا تھا۔ ایہام گو شعرا محض گنتی کے تھے اور انہی تک اردو کا ہنگامہ منحصر تھا لیکن جونہی ایہام گوئی کے خلاف عمل شروع ہوا تو شعر کی تعداد میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ میر تقی میر نے جب ۱۱۶۵ھ میں اور گردیزی نے ۱۱۶۶ھ میں اپنے تذکرے لکھے تو ان کی تعداد ان دکھنی شعراء کو ملا کر جن کا ذکر محض ان لوگوں نے سن رکھا تھا سوا سو سے زیادہ نہ تھی لیکن جب ۱۱۸۸ھ میں قدرت اللہ شوق نے تذکرہ لکھا تو شعراء کی تعداد ۲۸۸ دکھائی گئی اور اسی طرح میر حسن نے ۱۱۹۲ھ میں جب تذکرہ ختم کیا تو اس میں ۳۰۴ تعداد تھی۔ اس کے بعد تو پھر شعراء گنتی سے باہر ہو گئے۔ مجموعۂ نغز اور مصحفی کے تذکرے اس کے شاہد ہیں جو اوائل تیرھویں صدی ہجری میں لکھے گئے۔ ان تذکروں کے علاوہ فارسی مشاعروں کی نقل پر مشاعروں کی گرم بازاری بہت بڑھ گئی تھی۔ خان آرزو، میر جعفر علی خاں زکی، میر علی نقی، درد اور میر کے یہاں کی یہ ادبی مجلسیں شعراء سے پُر ہونے لگیں۔ اسی طرح ایہام گویوں کے دواوین بہت مختصر ہوتے تھے کیوں کہ ایہام نے ایسی حد بندی کر دی تھی کہ پُر گوئی مشکل تھی۔ اب دیوانوں کی ضخامت بڑھ گئی تھی۔ فارسی شاعری اور فارسی مشاعروں کی طرف توجہ لوگوں کی بہت کم ہو گئی تھی۔ اس کے بجائے ریختہ میں شاعرانہ ہنگامہ آرائی شروع ہو گئی۔ ایہام کی دقت جو عوام کو اس منزل پر آنے سے روکے ہوئے تھی دور ہوتے ہی ایک سیلاب تھا جو بند توڑ کر زور شور سے ہنگامہ گرم کن محفل ہا ہو گیا۔

اس ایہام گوئی کے خلاف تحریک کا آغاز دراصل ان شاعروں نے کیا جو ایہام گویوں کے فوراً بعد آئے۔ ان میں مظہر، یقین اور ان کے ساتھ سودا، میر، درد، وغیرہ خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان بزرگوں نے ایہام کو بالکل متروک اور مردود قرار دیا اور ہمیشہ اس سے احتراز کرتے رہے، اپنے شاگردوں کو بھی اس سے منع کرتے رہے۔ خود ان لوگوں نے ایسے ہی کبھی بطور تفنن اس رنگ میں کبھی کچھ کہہ لیا ہو تو اور بات ہے۔ عام روش ان کی اس کے بالکل خلاف تھی۔ چنانچہ سودا نے علی الاعلان کہہ دیا ہے

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دو رنگی — منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

جب ان بزرگوں نے بقول شیخ چاند :-

"ایک نئی روش زیادہ وسعت اور پھیلاؤ کے ساتھ اختیار کی تو ان کو زیادہ دشواری پیش نہیں آئی اس لیے کہ قدیم طرز سے عام بیزاری پھیل گئی تھی۔ زبان بڑی حد تک بن چکی تھی۔ الفاظ کا کافی ذخیرہ موجود تھا۔ زبان کے ابتدائی قواعد اساتذہ کے کلام سے مستنبط تھے۔ فارسی عروض مدتوں تک پہلے اُردو شاعری کا بنیادی عنصر بن چکی تھی۔ نئے دور کے مذاق نے کئی کئی الفاظ و محاورات کو متروکات میں داخل کر دیا تھا یہاں تک کہ کہنہ گو و مشاق بوڑھا اُستاد حاتم بھی اس اثر سے نہ بچ سکا۔ اسے ۱۱۶۹ھ میں اپنا دیوان (دیوان زادہ) اپنی نئی طرز میں مرتب کرنا پڑا اور خود اپنے تئیں بقول مصحفی، حاتم ثانی کہنا پڑا۔"

قدیم ہندی اور دکھنی زبان متروک ہو گئی۔ فارسی اور عربی الفاظ کے غلبہ اور اثر سے ایک نئی زبان پیدا کی جو پہلے سے زیادہ خوش تر اور زیادہ متوازن تھی اور یہی زبان پورے شمالی ہند میں مقبول و مشہور ہوئی۔ شعراء نے بھی محسوس کیا کہ اب ان کی زبان نکھر چلی ہے اور فن شاعری بھی اب صاف اور سیدھی ڈگر پر چل رہا ہے۔

حاتم:- ہند کی گفتگو انوکھی ہے — چرب ہے سب اوپر یہاں کی زباں

میر:- ریختہ کا ہے کو تھا اس رتبۂ عالی میں میرؔ — جو زمیں نکلی اسے تا آسماں میں لے گیا

قائم:- قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ — اک بات لچر سی بزبانِ دکنی تھی

سودا:- کہے تھا ریختہ لکھنے کو عیب ناداں بھی — سو یوں کیا کہ میں دانا ہنر لگا کہنے

کب اس کو گوش کرے تھا جہاں میں اہل کمال — یہ سنگ ریزہ ہوا ہے دُرِ عدن مجھ سے

میرؔ:- دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے — بہتر کیا ہے میں اس عیب کو ہنر سے

قائم:- قائم میں ریختہ کو دیا خلعتِ قبول — ورنہ یہ پیش اہل ہنر کیا کمال تھا

متقدمین کے ان خیالات و تصورات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے جو کچھ خدمات انہوں نے زبان سازی کے سلسلے میں کیں ان کا ذکر اگلے باب میں آئے گا۔ یہاں مختصراً یہ عرض ہے کہ ان لوگوں کی کاوشوں اور دماغ سوزیوں کی بدولت زبان وسیع ہو گئی۔ الفاظ، محاورات، افعال، حروف، مصطلحات، تراکیب، تشبیہہ و استعارات، صنائعِ لفظی و معنوی سب میں انہوں نے کثرت سے لیکن روانی، توازن اور اعتدال کو ملحوظ

رکھتے ہوئے ایسی اصلاحیں اور تبدیلیاں کیں۔ جو کانوں کو ناگوار نہ معلوم ہوں اور مانوس ہو کر رواج پذیر ہو سکیں اور واقعہ یہ ہے کہ انہوں نے اس اصلاح پر خود اس خوبی سے عمل کر کے دکھایا کہ سب نے اُسے مانا۔ اور ان کا متتبع آسان ہو گیا۔ اگر ایسے قادر الکلام اساتذۂ اُردو کو اس قدر جلد میسر نہ آجاتے تو ممکن تھا اُردو کی ترویج اور ارتقاء میں عرصہ لگ جاتا۔ غزل کے علاوہ قصائد اور مثنوی اور مرثیوں کی طرف بھی اس دور کے شاعروں نے توجہ کی۔ غزل تکمیل میں تو میرؔ، سوداؔ، قائمؔ اور سوزؔ پیش پیش ہیں، قصیدے میں سوداؔ، انشاؔء، قطعے میں مصحفیؔ۔ مثنوی میں میرؔ، آثؔر، حسؔن اور مصحفیؔ نے کارہائے نمایاں دکھلائے۔ مرثیوں کی طرف بھی سوداؔ، سکندؔر، مسکینؔ، گداؔ، عاصیؔ، مسمط، احساؔن وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ واسوخت، مخمس، مسدس، مسمط وغیرہ میں بھی کامیاب طبع آزمائیاں ہوئیں۔ میرؔ، سوداؔ، ضاحکؔ وغیرہ اس میں پیش پیش ہیں۔

اس وسعتِ بیان اور اصلاحِ زبان کے علاوہ یوں بھی اگر دیکھا جائے تو اس دور کا ہر استاد اپنی جگہ پر ایک مستقل حیثیت اور اہمیت رکھتا ہے۔ مثلاً میرؔ نے عشق اور دردِ محبت کا ایسا بلند نقطۂ نظر پیش کیا جو آج تک کسی اور شاعر کو نصیب نہ ہوا، سوداؔ نے شوکت و جزالت کے ایسے ہنگامہ آفریں مرقعے پیش کیے جن کا آج تک جواب نہ ہوا۔ دردؔ نے صوفیانہ خیالات کو جس پاکیزگی، روانی اور شستگی کے ساتھ پیش کیا وہ بھی آپ ہی اپنی نظیر ہے۔ منظر کشی، اندازِ بیان اور سیرت نگاری کے خوش نما نمونے میر حسؔن نے پیش کیے۔ غرض کہ ہر ایک نے اپنی جو جگہ مقرر کر لی اور جو اہمیت قائم کی، وہ آج تک مسلّم اور مستند ہے اور جتنے باکمال اس دور میں اکٹھے ہوئے۔ شاید ہی کبھی ہو سکیں۔

اِدھر زبان بعض منزلیں ارتقاء کی طے کر چکی تھی اور بہت سے لفظ یا محاورے جو پہلے ادوار میں رائج تھے تو کچھ تو خود بہ خود ترک ہو گئے یا شاعروں نے متروک قرار دیئے۔ معشوق کے لیے وہی الفاظ مستعمل ہونے لگے جو فارسی شاعری میں مروّج تھے۔ تشبیہیں، استعارے اور تلمیحیں بھی فارسی سے مستعار لی جانے لگیں۔ اندازِ بیان اور پروازِ خیال دونوں میں فارسی طریقہ و انداز ہوا۔ اور اواخر عہد خصوصاً ان شعراء کے تلامذہ میں تو یہ کثرت فارسی رنگ آگیا۔ فارسی ترکیبوں کی طرف رجحان بہت زیادہ ہو گیا (جس کا ذکر آگے آئے گا) گویا فارسی شاعری نے نامقبول ہو کر فارسیت کی شکل میں بصورت اُردو ایک نیا جنم لیا۔

جب زبان اور طرزِ بیان نے اس قدر ترقی کر لی تھی تو قدرے تکلفات کا بھی اس میں در آنا ناگزیر ہو گیا چنانچہ کچھ صنعت گری اور مینا کاری کے نمونے اسی عہد میں اُبھرتے نظر آئیں گے۔ گذشتہ عہد کے لیے سادگی اور شستگی سامانِ زینت تھی۔ اب مختلف ظاہری اور معنوی خوش نمائیاں

ملیں گی اور آرٹ کا رنگ جھلکتا نظر آئے گا۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ اس میں بھی زیادہ تصنع اور بناوٹ نہیں ہے، تشبیہیں، استعارے اور صنعتیں اعتدال کی حد سے تجاوز نہیں کرتیں۔

"یہ اپنی صنعت میں کچھ کچھ تکلف بھی کریں گے مگر ایسا جیسے گلاب کے پھول پر شبنم یا تصویر پر آئینہ۔ ان کا تکلف بھی اصلی لطافت پر کچھ زیادہ لطف کریگا۔ اس کی خوبی پر پردہ نہ ہوگا۔ تم میر صاحب اور خواجہ میر درد کو دیکھوگے کہ اثر میں ڈوبے ہوں گے۔ سودا کا کلام باوجود بلندی مضمون اور چستی بندش کے تاثیر کا طلسم ہوگا۔"

تذکرہ نویسی کی ابتدا بھی اسی دور میں ہوئی۔ شعراء اس کثرت سے پیدا ہو گئے تھے اور شعر و شاعری کا چرچا اس قدر زیادہ ہو گیا تھا کہ اب استادان فن نے محسوس کیا کہ اگر یہ جواہر ریزے محفوظ نہ کر لیے گئے تو ضرور تلف ہو جائیں گے۔ تذکروں کی تالیف کی دوسری بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ جو صاحب دیوان شعراء تھے ان کا کلام (غزلیات کا) مقدار میں بہت ہوتا تھا اور لوگ منتخب شعر چاہتے تھے جو اچھے بھی ہوں اور جن سے شاعر کے کلام کی نوعیت کا بھی اندازہ ہو سکے۔ جن شاعروں کے دیوان مرتب نہیں ہوتے تھے۔ ان کا کلام طبعاً اور بھی مشکل تھا اسی لیے فارسی اور اردو، دونوں کے اشعار اکثر لوگ بیاضوں میں لکھ لیا کرتے تھے۔ انہی بیاضوں کی مرتب صورت تذکروں کی شکل میں نمودار ہوئی اس کی ابتداء میر تقی میر نے کی اور رفتہ رفتہ متعدد تذکرہ نویس پیدا ہو گئے جن میں گردیزی، قائم، میر حسن، مصحفی اور قدرت اللہ قاسم بہت اہم ہیں اور انہی کے تذکروں کی بدولت آج ہم اس دور کی معاشرت اور اس کے ساتھ ساتھ شاعری اور اس کی روش پر نظر ڈال سکنے کے قابل ہیں۔ یہ تذکرے جہاں شعراء کے کلام کے مخزن ہیں وہاں اس دور کی ایک جیتی جاگتی تصویر بھی ہیں اور جس طرح ایک نقادِ فن کے لیے کارآمد ہیں اسی طرح ایک مورخ کے لیے بھی مفید ہیں۔

شعر گوئی کے اس ہنگامے میں ظاہر ہے کہ رطب و یابس سب کچھ ہوگا۔ درد کے سوا (جس کے دیوان کو مقبول کلام حافظ "سراپا انتخاب" کہتے ہیں) ہر استاد کے کلام میں بلند و پست ساتھ ساتھ دکھائی دیں گے، یہاں تک کہ میر تک کا دیوان اس سے نہیں بچا۔ واقعات، وارداتِ قلبیہ، خیالات اور جذبات میں یہ بلندی و پستی ہر جگہ نظر آئے گی۔ پُرگوئی اس دور میں اس زیادہ ہو گئی تھی کہ جوشِ تخلیق میں اپنی وسعتوں کا صحیح اندازہ ہی نہیں رہا تھا۔

مضامین وہی رہے جو دوسرے دور میں تھے، کیوں کہ تمدن وہی تھا تہذیب میں ایرانی اثر وہی تھا۔ مضامین کی نوعیت کیوں کر بدل جاتی۔ البتہ اسالیب بیان نئے نئے اختیار کیے گئے لطف

اور اثر دونوں کو پیدا کرنے کی کامیاب کوششیں کی گئیں۔ کہیں تشبیہ اور استعارے سے لطف کہیں محاورے اور روزمرے سے اثر پیدا کیا گیا۔ کہیں بندش کی چستی اور ترکیب کی درستی نے ایک عجیب صفائی پیدا کر دی۔ غرض کہ ایک روانی پیدا ہو گئی جو دوسرے دور میں بہت شاذ تھی۔ ہر خیال صفائی اور برجستگی سے بندھنے لگا۔

ایک خاص فرق اس دور میں یہ ہے کہ پچھلے دور تک بادشاہوں اور امراء کے درباروں میں اردو شاعری باقاعدہ نہیں پہنچتی تھی کیوں کہ ایک زمانے سے درباروں میں فارسی شاعری کا سکّہ جما چلا آتا تھا اور اردو شاعری کو رسوخ پانے کا وہاں کوئی امکان نہ تھا لیکن اب فارسی زوال پذیر تھی اور اردو شعر نے وہ ترقی کر لی تھی کہ اس کی بھی قدر کی جانے لگی اور شاعروں نے اسے ایک پیشے کی حیثیت سے اختیار کرنا شروع کیا۔ سوداؔ، میرؔ، سوزؔ کسی نہ کسی امیر کے دامن سے وابستہ نظر آتے ہیں۔ البتہ مظہرؔ اور دردؔ کو ان کے روحانی مشاغل نے اس سے باز رکھا۔ چنانچہ دردؔ خود ہی کہتے ہیں:۔

"شاعری ایسا کمال نہیں ہے جس کو کوئی اپنا پیشہ بنائے اور اس پر ناز کرے"۔ مظہر کے متعلق "مقامات مظہریہ"، اور "معمولات مظہری" سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی درد کی طرح درویش تھے اور جب درویشانہ مشغلوں سے فرصت ملتی تب کبھی کبھی ریختہ کہنے کی طرف مائل ہوتے۔ برخلاف اس کے سوداؔ نے اسے فن بنا کر اس پہ اپنے روزگار کی بنیاد رکھی اور میرؔ نے اس پر جان کھپائی، اور دوسروں نے ان کی اس جاں سپاری کا روزگار کی صورت میں صلہ دیا۔ اس لحاظ سے گویا یہ پہلا دور ہے کہ جب شعراء نے باقاعدہ اسے بطور فن حاصل کر کے اسے وسیلۂ معاش بنانا شروع کیا۔ حاتم غالباً ایک زمانے میں بے کار تھے تو یوں فرمایا:۔

نہیں صلے کی طمع مجھ کو اہل دولت سے ۔۔۔ میں سر فروش ہوں حاتم سخن فروش نہیں

(اوپر اس دور کی جو زبان و بیان کی خوبیاں بیان کی گئیں ان کی مثالیں ان اساتذہ کے کلام سے بخوبی واضح ہو سکتی ہیں یہ اگلے باب میں ملیں گی)

چوتھا دور

چوتھا دور دراصل تیسرے دور کا ایک جزو ہے۔ تاریخ ادب کے دور قطعی طور پر ایک دوسرے سے جدا نہیں کیے جا سکتے، اس لیے کہ ایک کے ڈانڈے دوسرے سے ملے ہوتے ہیں۔ اس دور کے شعراء اپنی جوانی میں طبقۂ سوم کے بوڑھے شعراء کے ہمعصر تھے۔ یہ ابھی جوان تھے اور وہ کہن سال، مشاق اور مشہور ہو چکے تھے۔ اس کے علاوہ زبان اور بندش کے اعتبار سے بھی

ان دو دوروں میں فرق پایا جاتا ہے۔ بہت سے پرانے لفظ اور ترکیبیں متروک ہوگئیں۔ ان کی جگہ نئے لفظوں اور نئی ترکیبوں نے لے لی۔ اس معاملے میں زبان سیّد انشاؔ کی بہت ممنون ہے کہ انھوں نے اس کی ترقی اور توسیع کے لیے بہت سے نئے نئے تجربے کیے۔ مصحفیؔ نے البتّہ پرانی روش قائم رکھی۔ رنگینؔ ایک رنگین آدمی تھے۔ انھوں نے اپنی رنگینی الگ دکھائی۔ ریختی ایجاد کی اور پھر انشاؔ اور رنگینؔ نے مل کر اسی نئی صنعتِ سخن میں خوب داد کلام دی۔ ریختی میں شاعری کی ہیروئن دراصل ایک نک چڑھی، باتونی قسم کی عورت معلوم ہوتی ہے۔ جس کی بولی ٹھولی میں شعر ڈھال دیئے جاتے ہیں۔ اس کی جگہ اگر ہندی کی طرح کوئی عاشق معشوقہ یا بیوی ہوتی تو اُردو شاعری میں ایک قائم رہنے والا اضافہ ہوتا۔ یہ صنعت دراصل عورتوں کی بولی دکھانے اور محض تفریح کے لیے ایجاد ہوئی تھی۔ یہ مذاق ختم ہوگیا تو اسی کے ساتھ یہ بھی رخصت ہوگئی۔

اس طبقے کے دہلی کے مشہور شاعر مثلاً انشاؔ، مصحفیؔ، جرأتؔ، رنگینؔ سب لکھنؤ آگئے تھے۔ یہاں وہ درباداری کا رنگ جس کی ابتدا دہلی میں ہوچکی تھی اور بھی تیزی پکڑ گیا۔ اس سے قبل کے شعرا بھی اپنے سرپرستوں سے انعام پاتے تھے لیکن اپنی آزادی، شخصیت اور خودداری پر آنچ نہ آنے دیتے تھے۔ ان کی حیثیت ایک ملازم کی سی نہ ہوتی تھی بلکہ برابر کا برتاؤ ہوتا تھا۔ لیکن اب لکھنؤ پہنچ کر شعراء باقاعدہ تنخواہ پانے لگے اور رؤسا کو خوش کرنا اور انہیں خوش رکھنا ان اوّلیں مقصد ہوگیا۔ بقول عسکری اس میں سب سے زیادہ بدنام ہیں۔ اسی درباداری کی بدولت شعرا میں آپس کے معرکے ہونے لگے یعنی مشاعرے کی صورت بگڑ کر مجادلے کی ہوگئی۔ آپس میں ہجوبازی اور اس سے گزر کر دھول دھپّے تک کی نوبت پہنچنے لگی۔ مشہور ہے کہ انشاؔ اور مصحفیؔ کے معرکوں کے زمانے میں آصف الدولہ شکار کو گئے ہوئے تھے جب واپس ہوئے تو بڑے شوق سے وہ تمام ہجویں مکرر سنیں جو آپس میں ایک دوسرے پر کہی گئی تھیں۔ سن کر مناسب انعام واکرام دیے۔ دربار کا اثر یہ بھی ہوا کہ خیالات میں نفاست اور پاکیزگی کم ہوگئی۔ رنگینیوں میں فواحشات زیادہ ہوتے جانے لگے۔ اسی دور کے متعلق آزادؔ نے اپنے مخصوص طرز میں لکھا ہے۔

"قہقہوں کی آوازیں آتی ہیں دیکھنا اہلِ مشاعرہ آن پہنچے۔ یہ کچھ اور لوگ ہیں ان کا آنا غضب کا آنا ہے۔ ایسے زندہ دل اور شوخ طبع ہوں گے کہ جن کی شوخی اور طراری طبع بارِ متانت سے ذرا بھی نہ دبے گی۔ اتنا ہنسیں اور ہنسائیں گے کہ منہ تھک جائیں گے۔ انہی کوٹھوں پر کودتے پھاندتے پھریں گے۔ ایک مکان

سے سجائیں گے ہر شے کو رنگ بدل بدل کر دکھائیں گے، وہی پھول عطر میں بسائیں گے۔ کبھی ہار بنائیں گے کبھی ہار بنائیں گے کبھی طرّے سجائیں گے۔ کبھی اُن کو پھولوں کی گیند بنائیں گے اور وہ گل بازی ہوگی کہ ہولی کے جلسے گرد ہو جائیں گے۔ ان خوش نصیبوں کو زمانہ بھی اچھالے گا۔ ایسے قدر دان ہاتھ آئیں گے کہ ایک ایک پھول ان کا چمن زعفران کے مول بکے گا۔

شعر گوئی جو مقدس اور معزز مشغلہ سمجھی جاتی تھی لکھنؤ میں زیادہ تر دربار رسی کا ذریعہ اور تملّق کی ایک ترکیب ہو رہ گئی یہ صحیح کہ زیادہ تر شعراء یہاں دہلی ہی سے آئے لیکن لکھنؤ کے بگڑے ہوئے مذاق نے سب کو اپنی راہ پر لگا لیا۔ چنانچہ مصحفیؔ جیسے سنجیدہ شاعر کے یہاں بھی دوپٹے ہستی کے مضمون نظم آہی جاتے ہیں نام در شعراء کی اس "ہجرت" کے بعد دہلی میں جو کچھ باقی رہ گئے اُن میں میر اثر، حکیم ثناء اللہ فراق حکیم قدرت اللہ خاں قاسم، شاہ ہدایت، میاں شکیباؔ، میاں عظیم بیگ، میر قمر الدین منّت، شیخ ولی اللہ محب وغیرہ (میرؔ، سوداؔ اور درد وغیرہ کے شاگرد) زیادہ مشہور ہیں۔ ان شاگردوں نے کوئی خصوصیت نہیں پیدا کی اور اپنے اُستادوں کے بتائے ہوئے راستوں پر صفائی اور سلامتی سے گامزن رہے۔ البتہ میر اثرؔ نے ایک مثنوی "خواب و خیال" لکھ کر اور اپنی پر اثر غزل گوئی سے اپنی جگہ ممتاز کر لی۔

جہاں تک زبان کا تعلق ہے دہلی میں تو کچھ ایسا تغیر و تبدل اس دور میں نہیں ہُوا، البتہ لکھنؤ میں بعض تبدیلیاں کی گئیں۔

انشاء نے اردو کی صرف و نحو "دریائے لطافت" کے نام سے لکھی۔ معرکے کی خاطر سنگلاخ زمینوں میں قافیہ پیمائی کا الگ زور شور شروع ہُوا۔ دیگر معنوی اور صوری لحاظ سے یہ طبقہ متقدمین دورِ سوم کا ایک تتمہ ہے۔ اس لیے وہ تمام خصائص اس میں بھی ہیں جو دورِ سوم میں پائے جاتے ہیں۔ البتہ حسن و عشق کا معیار لکھنؤ پہنچ کر زنانہ اور بوالہوسانہ ہو گیا۔ جرأت اور رنگین اس رنگ میں منفرد ہیں اور ساہی کی قائم کی ہوئی بنیادوں پر لکھنؤ کے متاخر شعراء نے عمارتیں کھڑی کر دیں۔ جرأت اور میر حسن کی زندگی کا زیادہ حصہ فیض آباد اور لکھنؤ میں گزرا لیکن اُنھوں نے زبان و بیان میں دہلی ہی کی پیروی کی۔ اس لیے دہلوی شعراء میں شمار کیے گئے۔ مثنوی میر حسنؔ اس دور کا خاص کارنامہ ہے۔ روزمرّے اور محاورے کی صفائی، قافیوں کی نشست، ترکیبوں کی چستی، مصرعوں کی برجستگی اور ربط کلام کو اس خوش نمائی سے برقرار رکھا ہے کہ سادگی اور صفائی کے باوجود

اثر اور دل گدازی باقی رہتی ہے۔ اشعار سپاٹ نہیں معلوم ہوتے۔

پانچواں دور پانچواں دور متوسطین کا ہے دہلی میں ذوقؔ، غالبؔ، ظفرؔ ہیں۔ لکھنؤ میں ناسخؔ اور آتشؔ۔ شاہ نصیرؔ، چوتھے اور پانچویں دونوں دوروں میں بوجہ طویل عمر کے مشترک ہیں۔ بقول آزادؔ۔

"آغاز شاعری کا کنارا جرأت اور سید انشاء سے ہوا تھا اور انجام کی سرحد ناسخؔ، آتشؔ اور ذوقؔ میں واقع ہوئی تھی"

شاعری تو ایک داخلی چیز ہے لیکن مشاعروں نے اسے علم مجلسی بنا دیا اس لیے اس میں خارجی خصوصیتیں زیادہ ہوتی گئیں۔ ہنگامے، تفریح، سقف شکن نعرے شعراء کا مقصود بن گئے۔ مشاعروں کے رواج کی بدولت رفتہ رفتہ دہلی اور لکھنؤ دونوں جگہ شکوہ الفاظ بندش کی چستی، محاورے، روزمرہ اور قادرالکلامی کے زعم کے ساتھ ساتھ سنگلاخ زمینوں کا رواج ہو گیا۔ مصحفیؔ وانشاؔ نے لکھنؤ میں اس کی ابتداء کی اور دہلی میں شاہ نصیرؔ نے۔ شاہ نصیرؔ کی پرگوئی اور قادرالکلامی نے بہت سے مشاعرے جیتے، حریفوں کو نیچا دکھایا، اپنا "سکہ" بٹھایا، سیکڑوں شاگرد ہو گئے اس لیے ان کی برکت سے دہلی میں وہ رنگ پیدا ہو گیا جو لکھنوی کہا جاتا ہے۔ یعنی خارجی شاعری کا اور لفظی خوبیوں کی خاطر قربانی اور دور از کار مضمون آفرینی کا۔ گویا دہلی میں اب دو اسلوب یا رنگ رواج پذیر ہوئے ایک تو قدیمی یعنی معنی کی طرف توجہ کرنے کا دوسرا شعر میں ظاہری خوبیاں پیدا کرنے کا۔ اول الذکر میں غالبؔ، مومنؔ اور ان کے رفقاء مشہور ہیں۔ موخرالذکر میں ذوقؔ، نصیرؔ، اور ظفرؔ۔ یہ موخرالذکر اسلوب اس لیے زور پکڑ رہا تھا کہ لکھنؤ سے ناسخؔ و آتشؔ اور ان کے شاگردوں کی غزلیں پہنچ رہی تھیں۔ خود بادشاہ کو بھی یہی رنگ پسند تھا۔

اور یہی وجہ ہے کہ مومنؔ اور غالبؔ بھی باوجود اپنی معنی آفرینی کے اس لکھنوی یا خارجی اثر سے کچھ متاثر نظر آتے ہیں۔ مومنؔ تو خصوصیت سے معنی آفرینی کے ساتھ رعایت لفظی کا التزام رکھتے ہیں لیکن ان لوگوں کی طرح زیادہ وسعت سے بیان کرنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ جدت اسلوب اور طرفگی ادا سے معمولی معمولی مضامین میں بھی لطافت اور حسن پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں بلکہ اسی پر اپنی شاعری کا انحصار رکھتے ہیں اور وہ لطف ایسا ہوتا ہے کہ متعدد بار پڑھنے کے بعد بھی قند مکرر کی طرح لذت اس میں باقی رہتی ہے۔

زبان کا جہاں تک تعلق ہے ان بزرگوں نے اس میں مزید اصلاح اور درستی کی۔ چوتھے

دور تک جو نامانوس الفاظ باقی رہ گئے تھے ان کو متروک قرار دیا اور فارسی ترکیبوں کے ساتھ دہلی کے روزمرے اور محاوروں کو اس طرح سمویا کہ خوش نمائی اور شیرینی پیدا کر دی۔ دہلی اور لکھنؤ میں اس دور میں دونوں جگہ صفائی اور شستگی زبان کا ساتھ ساتھ کام ہوا۔ نامانوس الفاظ کو ترک کرنے کا کام زیادہ تر تو ناسخ نے کیا لیکن لکھنؤ میں فارسی ترکیبیں اتنی نہیں برتی گئیں جتنا کہ فارسی اور عربی الفاظ کا استعمال کیا گیا لیکن اردو کے محاورے اور روزمرّے کے ساتھ سمونے کا سلیقہ وہاں ایسا خوش نما اور شگفتہ نہ تھا جیسا کہ دہلی میں برتا گیا۔

دہلی میں گروہ نمبر اوّل میں محاورہ بندی، روزمرّہ، مضمون آفرینی اور زبان چٹخارہ زیادہ ہے۔ شاہ نصیر سنگلاخ زمینوں میں نئی تشبیہ اور نئے استعاروں سے مضمون آفرینی کا گلزار کھلاتے ہیں۔ ساتھ ہی محاورے کا بھی خیال رکھتے ہیں۔ لیکن ان کا گلزار کہیں کہیں رنگین تو ہے لیکن خوشبو، کہیں نہیں۔ ان کے تشبیہ و استعارے جن پر ان کو بہت ناز تھا بسا اوقات بہت دور از کار ہو جاتے ہیں اسی طرح ذوق کے یہاں زبان کا چٹخارہ، محاورے اور روزمرّے کی صفائی خوب ہے۔ خیال آفرینی، مضمون آفرینی اور تشبیہوں اور استعاروں میں جدت یہ بھی دکھاتے ہیں لیکن جہاں بعید الفہم ہو جاتے ہیں بالکل ناسخ ہو جاتے ہیں۔ ظفر زبان کی صفائی اور روزمرّے پر زور دیتے ہیں لیکن پژمردہ آدمی ہیں۔ ٹوٹا ہوا دل ہے۔ ان کے یہاں تازگی خیالات کہاں سے آئے ہاں درد و اثر زیادہ ہے۔

فارسی کی ترکیبیں مومنؔ و غالبؔ اور ان کے شاگردوں کے یہاں عام ہیں۔ حالی لکھتے ہیں:۔

> "اردو میں دلیؔ سے لیکر انشاءؔ اور مصحفیؔ تک عموماً سب کی غزل میں صفائی سادگی، روزمرّے کی پابندی، بیان گھلاوٹ اور زبان میں لچک پائی جاتی ہے۔ ان کے بعد دلّی میں ممنونؔ، غالبؔ، مومنؔ اور شیفتہؔ وغیرہ کے ہاں فارسی ترکیبوں نے اردو کی غزل میں بلاشک زیادہ دخل پایا۔ مگر یہ لوگ بھی اوّل درجے کا شعر اسی کو سمجھتے تھے جس میں پاکیزہ اور بلند خیال ٹھیٹ اردو کے محاورے میں ادا ہو جاتا تھا۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ غزل میں اعلیٰ درجے کا شعر ایک یا دو سے زیادہ نکل سکتا باقی بھرتی ہوتی ہے۔ اگلے شعراء شتر گربگی کی کچھ پرواہ نہ کرتے تھے، ایک آدھ شعر اچھا نکل آیا باقی کم وزن اور پھسپھسے شعروں سے غزل کا نصاب پورا کر دیا۔ ہم لوگ یہ کرتے ہیں کہ اشعار کو فارسی ترکیبوں سے چست کر دیتے

ہیں۔ تاکہ بادی النظر میں حقیر نہ معلوم ہوں۔ بات یہ ہے کہ یہ لوگ اُنہی معمولی خیالات کو جودت سے مختلف شکلوں میں باندھتے چلے آتے تھے۔ بہت کم باندھتے تھے اس لیے اُردو روزمرے کا سر رشتہ اکثر ہاتھوں سے جاتا رہتا تھا۔ بہ ایں ہمہ غزلیت کی شان اُن کے تمام کلام میں پائی جاتی ہے۔"

اس دور کی ایک بڑی خصوصیت استعاروں اور تشبیہوں کی جدت اور فراوانی بھی ہے۔ تشبیہوں اور استعاروں میں نازکی اسی وقت آتی ہے۔ جب زبان میں جامعیت پیدا ہو گئی ہو۔ چونکہ زبان اب جامعیت کی ایک بلند تدریجی ارتقائی منزل پر پہنچ گئی تھی۔ اس لیے لکھنؤ اور دہلی کے تمام شعراء نے تشبیہوں اور استعاروں میں نزاکت اور باریک بینی سے کام لینا شروع کیا۔ دہلی میں شاہ نصیر، ذوق اور ظفر کے یہاں تو نئی تشبیہیں، مضمون آفرینی یا خیال بندی کی وجہ سے تشریح کے ساتھ بیان ہوتی ہیں۔ مثلاً شاہ نصیر:

اے رشکِ قمر شب کو۔ کہاں نکلے ہیں تارے
نظارے کو تیرے ہے فلک کا ہمہ تن چشم

دہ مے پیے گر جامِ بلوریں میں، تو ساقی
بن جائے حبابوں سے بھی دریا ہمہ تن چشم

کرتا ہے ہلال ابروئے پُرخم سے اشارہ (ذوق)
ساقی کو بھر مادے سے کشتی چلائی

کوندھے ہے جو بجلی تو سوجھے ہے نشے میں
ساقی نے ہے آتش سے مے تیز اُڑائی

لیکن مومن، غالب اور شیفتہ وغیرہ کے یہاں زیادہ تر ان کی تشبیہیں اور استعارے فارسی ترکیبوں میں گلدستے کی طرح نظر آتے ہیں۔ طبا طبائی اس قسم کی تشبیہوں کو متحرک تشبیہات کہتے ہیں۔ نصیر اور ذوق ایک خوش نما تصویر پیش کرتے ہیں، مومن اور غالب اکثر تخیل کے سامنے تصویروں کے بجائے خوش نما تصویروں کا ایک متحرک فلم پیش کرتے ہیں۔ مثلاً

غالب: رحم کرتی ہے کہ کیا بودِ چراغ کشتہ ہے
نبضِ بیمارِ وفا دودِ چراغِ کشتہ ہے

" خلق ہے صفحۂ عبرت سے سبق ناخواندہ
ورنہ ہے چرخ و زمیں یک ورق گرداندہ

مومن: گر وہاں ہے یہ خموشی اثرِ افغاں ہوگا
حشر میں کون مرے حال کا پرساں ہوگا

بیمارِ اجل چارہ کو گر حضرتِ عیسےٰ
اچھا نہ کریں گے تو کچھ اچھا نہ کریں گے

اس دور کے متعلق آخر میں مخصوص تھی اس زمانے میں لکھنؤ کا اس پر گہرا اثر ہوا، مگر وہ لکھنویت کا پورا اتباع کرنے کے بجائے اپنے دل کی آگ کو کرید کر کچھ اور چنگاریاں برآمد کرتی رہی۔ اس کی وجہ یہی معلوم ہوتی ہے کہ اسلامی تمدن کا دور دورہ اب ظفر کے زمانے تک ہیں اور

ان کے بعد) بالکل ختم ہو گیا تھا اور اس نام نہاد اسلامی تمدن نے جو تفکر و تمدن کے سانچے قائم کر دیے تھے مغربی تہذیب کی آمد آمد کے سامنے رخصت ہو گئے۔ اب دہلی میں محمد شاہ یا احمد شاہ والا دور نہیں رہا تھا بلکہ ملکہ وکٹوریہ کا سکہ چلنے لگا تھا۔ اس لیے وہ تصوف اور وہ روحانی عشق کے چرچے سب ختم ہو گئے۔ جب تمدن میں یک رنگی نہ رہی تو شعراء نے اپنا اپنا الگ رنگ اختیار کرنا شروع کیا۔ شاہ نصیر تو دہلی کے شیخ ناسخ ہیں۔ ذوق میں کچھ جذبات و روحانیت کی جاتی ہوئی جھلک ملتی ہے۔ مومن معاملہ بندی اختیار کیے ہوئے ہیں اور غالب مختلف بہروپ بھر رہے ہیں۔ کبھی رند ہیں، کبھی ولی، کبھی مفکر اور کبھی پیشہ ور شاعر۔

لکھنؤ کا اثر اس دور میں دہلی میں جہاں دہلوی شاعری کی معنوی خوبیاں ختم ہو رہی تھیں۔ وہاں باوجود شیفتہ کے اس خیال کے کہ۔ "وہ طرزِ فکر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہ معنی شگفتہ لفظ خوش، انداز صاف ہو" لکھنؤ کی لفظی صناعیاں دلی میں اثر کر رہی تھیں۔ ناسخ، آتش وغیرہ کی منزلیں جا یا ہی کرتی تھیں۔ ناسخ کا دیوان (غالباً ۱۲۳۶ھ میں) دہلی پہنچا ہے تو وقتی طور پر اس نے وہاں کے ہر استاد کی توجہ کو اپنی طرف پھیر لیا تھا اور ہر ایک کے یہاں لکھنؤ کی رعایت لفظی اور تمثیلی رنگ کا اثر نمودار ہونے لگا تھا۔ لیکن دہلی میں یہ رنگ نہ نبھ سکا۔ دہلی والوں نے اسے اپنے مزاج اور طبیعت کے مطابق نہیں پایا، اس لیے کچھ عرصہ بعد ترک کرنا پڑا۔ پھر بھی وہاں اس زمانے کا رنگ دیر ہو گیا تھا۔

ہے ذوق ساقیا ر بطِ مے کے شکار کا — پھندا بناؤں کیوں کے نہ بارش کے تار کا
بوسہ نہ کیوں شیرے میرے مزار کا — میں ہوں شہید آہوئے چشم نگار کا
عالم تو دیکھ بکھری ہوئی زلفِ یار کا — رکھتا ہے لطف ابر سے پڑنا پھوار کا
قبضے میں خال کے ہے خطِ رخ نگار کا — شاہِ حبش نے ملک لیا سبزوار کا
کرتا ہوں دوستوں یہ وصیت کہ بعد مرگ — گنبد مرے مزار پہ ہو کوکنار کا
مجنوں سے ہے جو فاقۂ لیلے کو دوستی — دشمن ہے اس لیے وہ بیاباں میں خار کا
کیا کوئی سر بلند کرے دعویِ عروج — سایہ ہے پائمال سدا کوہسار کا
شکلِ احباب نفس گھر بن گیا تو کیا — ہر دم مجھے خیال ہے دم کے شمار کا

(شاہ نصیر)

ہے نگوں معیاذی بھی ساتھا اے مردم نیائے دوں — شکلِ فوارہ نہ اپنے اوج پر تو سر اٹھا

عاقبت ہوتا ہے رتبہ مردِ حق گو کا بلند — دار پر بھی چڑھ کے ہاں منصور بالاتر اُٹھا

چشمۂ آئینہ میں کب تر ہوا پائے نگاہ — اس طرح جاتے ہیں، دیکھا! پاکدامن آب میں
پھرتا ہے سیلِ حوادث سے کہیں مردوں کا منہ — شیر سیدھا تیرتا ہے وقتِ رفتن آب میں

چنی تو نے افشاں جو اے مہ جبیں ہے — ستاروں میں کیا کیا چناں اور چنیں ہے
نہ چھوڑے گی جیتا مجھے چشمِ قاتل — یقیں ہے یقیں بلکہ عین الیقین ہے
کیے ضبط اشک، آہ پہنچی فلک پر — مرا عشق کم خرچ بالا نشیں ہے

(ذوق)

ہو کے اِک بوسے پہ ترش آبرو — بات کو ڈالن کھٹائی میں
نہیں بگھی میں وہ فرنگی زاد — ماہ ہے منزلِ ہوائی میں
بِن ترے اے شعلہ رو آتش کدہ تن ہو گیا — شمع قد پر میرے پروانہ برہمن ہو گیا
بس کہ میں سارے برس روتا رہا غم میں ترے — جیٹھ اور بیساکھ کا بھی چاند ساون ہو گیا
آخر اشکوں کے بھر آنے نے ڈبویا ہے مجھے — چشم کا سوراخ تو کشتی کا روزن ہو گیا

اب اور سے لو لگائیں گے ہم — جوں شمع تجھے جلائیں گے ہم
سر دوشِ عدو پہ رکھ کے بولے — جانا نہ کہ سر اٹھائیں گے ہم
دل دے کے اک اور لالہ رو کو — ہر داغ پہ داغ دکھائیں گے ہم
گر خواب میں بھی اِدھر کو دیکھا — آنکھیں مژہ کو دکھائیں گے ہم
پھر تیری ہوا کا دم بھرا تو — جی ہی کو ہوا بتائیں گے ہم
کیا ذکر ہے ہونٹ چاٹنے کا — کچھ اور مزا چکھائیں گے ہم
گر خواب میں آن کر جگایا — سوتے مردے جگائیں گے ہم
بت خانہ چیں ہو گر ترا گھر — مومن ہیں تو پھر نہ آئیں گے ہم

شاید کہ دن پھرے ہیں کسی تیرہ روز کے — غیر اس گلی میں اب نہیں پھرتے ہیں شام کو

غیروں سے اس نے چھوڑی ہرگز نہ ہاتھا پائی　　جب تک اجل کا صدمہ دو چار تک نہ پہنچا

کود کر گھر میں تو پہنچا میں ترے پر کیا کروں　　دم نکل جاتا تھا کھٹکے سے برابر رات کو

کشادِ دل پر باندھی ہے کمر آج　　نہیں خیر آپ کے بندِ قبا کی (مومن)

یوں بعد ضبط اشک پھروں گردِ یار کے　　پانی پیے کسو پر کوئی جیسے وار کے
بعد از وداعِ یار بہ خوں در طپیدہ ہیں　　نقشِ قدم، ہیں ہم کفِ پائے نگار کے
ظاہر ہے ہم سے کلفتِ بختِ سیاہ روز　　گویا کہ تختۂ مشق ہیں خطِ غبار کے
حسرت سے دیکھ رہتے ہیں ہم آب و رنگِ گل　　مانندِ شبنم اشک ہیں مژگانِ خمار کے
ہم مشقِ فکرِ وصل و غمِ ہجر سے اسدؔ　　لائق نہیں رہے ہیں غمِ روزگار کے

(نسخہ حمیدیہ)

دی سادگی سے جان، پڑوں کوہکن کے پاؤں　　ہیہات کیوں نہ ٹوٹ گئے پیرزن کے پاؤں
غالبؔ مرے کلام میں کیوں کر مزا نہ ہو　　پیتا ہوں دھو کے خسروِ شیریں سخن کے پاؤں

کی اس نے گرم سینۂ اہلِ ہوس میں جا　　آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے

(غالبؔ)

ظفر مشکل پسندی تیری سی اب کس کو آتی ہے　　سخن وَر دیکھ کر یہ طرزِ مشکل ہاتھ ملتا ہے

پیچ سے وہ کرتا یاری، باتیں اس کی پیچ کی ساری
نکلیں اس کے پیچ سے کیا ہم پیچ کے اوپر پیچ پڑا
عشق ظفرؔ ہے گورکھ دھندا اس کے کھولے پیچ کوئی کیا
ایک کھلا تو دوسرا محکم پیچ کے اوپر پیچ پڑا !!!

پھپھولے پاؤں میں ہیں نمایاں تو سر پر داغِ جنوں فروزاں
نہ دیکھیں دیوانے تیرے کیوں کہ زمیں پہ گوہر فلک پہ اختر

شمشیر برہنہ مانگ غضب بالوں کی مہک پھر ویسی ہے
جوڑے کی گندھاوٹ قہر خدا بالوں کی جھمک پھر ویسی ہے
ہر بات میں اس کی گرمی ہے ہر ناز میں اس کے شوخی ہے
قامت ہے قیامت حال میں حلقہ میں سر پلک ویسی ہے
محرم ہے حباب آب رواں سورج کی کرن ہے اس پہ بنت
جالی کی کرتی ہے وہ بلا، گوٹے کی دھنک پھر ویسی ہے
وہ گائے تو آفت لائے ہے ہر تان میں لیوے جان نکال
ناچ اس کا اٹھائے سو فتنے، گھنگرو کی جھنک پھر ویسی ہے
(ظفرؔ)

چھٹا دور دہلی کا آخری دور داغؔ کا زمانہ ہے ۱۸۵۷ء کے غدر نے دہلی کو بالکل بے حال کر دیا۔ خود داغؔ دہلی چھوڑ کر رام پور چلے آئے۔ غالبؔ، مومنؔ اور ذوقؔ کے شاگرد ظہیرؔ، سالکؔ، مجروحؔ، آزاد وغیرہ بھی سب تلاشِ معاش میں دہلی سے باہر نکل گئے۔ بظاہر اب دہلی کا معنوی رنگ تقریباً مفقود ہو گیا، دہلویت جو کچھ باقی تھی وہ زبان کی حد تک رہ گئی تھی، داغؔ دہلی کے محاورے اور صاف روزمرّہ پر زیادہ زور دیتے ہیں، طبیعت میں شوخی ہے اس لیے کلام میں ایک چلبلا پن پیدا ہو گیا ہے اور اس کی بدولت ان کا رنگ مخصوص ہو گیا لیکن داغؔ کا کلام حیدرآباد پہنچ کر پھیکا ہو جاتا ہے اور ایسا ہی کچھ جوش و خروش کا فقدان اور کسی مخصوص طرز کی کمی ان کے شاگردوں میں بھی معلوم ہوتی ہے۔ ظہیرؔ باوجودیکہ ذوقؔ کے شاگرد تھے۔ البتہ) مومنؔ کا رنگ ان کے یہاں زیادہ نمایاں رہا، وہی خیال کی نزاکت، فارسی تراکیب اور اسلوب بیان کی جدّت لیکن ذوقؔ کا رنگ بھی کہیں کہیں آ ہی جاتا ہے۔ سالکؔ اور مجروحؔ کے یہاں زبان صاف اور سادہ ہے اور محاوروں کی چاشنی بھی ہے لیکن غالبؔ کی سی جدّت و تازگی نہیں۔ مجموعی حیثیت سے ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ اس دور میں پانچویں دور کی طرح سوائے داغؔ کے کوئی صاحبِ طرز پیدا نہیں ہوا۔ کسی میں جوش و خروش نہیں رہا محض اُستادوں کی پیروی سیدھے سادے طریقے پر کرتے چلے گئے ہیں۔ پانچویں دور میں جو طبقے قائم ہو گئے تھے ایک معنی و اسلوب پر زور دیتا تھا اور دوسرا زبان پر، اس دور میں صرف زبان کی صفائی اور شستگی پر زور دینے والا طبقہ باقی رہ گیا تھا۔ معانی کے لحاظ سے یہ دور انتہائی سپاٹ ہے جیسا کہ مصحفیؔ و انشاؔ کے لکھنؤ چلے جانے کے بعد دہلی میں چوتھا دور تھا۔ زبان کی

صفائی اور زبان پر قدرت کے لحاظ سے تو ذوقؔ اور داغ کے پیرو اب بھی ایک مستقل حیثیت رکھتے ہیں اور دہلی میں دہلویت شعرائے متاخرین تک جو کچھ باقی رہی وہ انہی کے دم سے رہی لیکن وہ معنویت جو کبھی دہلی کی امتیازی خصوصیت تھی اب بالکل مفقود ہو گئی۔ تلاش بسیار سے چند اشعار اس قبیل کے نکل آئیں تو ان کو کوئی اہمیت نہیں دی جا سکتی۔

حقیقت یہ ہے کہ خیال، معانی اور مواد کے لحاظ سے فارسی شاعری کے سرمایے کو بنیاد یا ان کو جتنی اور جتنے قسم کی عمارتیں قائم کی جا سکتی تھیں سب قائم ہو چکی۔ روحانی گہرائی بھی آ چکی۔ واردات قلبیہ بھی آ چکے، تصوّف، عشق حقیقی، عشق مجازی، معاملہ بندی، مضمون بندی، خیال بندی تمثیل، نازک خیالی، رعایت لفظی، فارسی تراکیب، ضلع جگت، تشبیہات و استعارات کی غرابت علوِ خیال اور غلوِ خیال ہر ایک چیز برتی جا چکی تھی۔ گل و بلبل کی داستانیں، شمع و پروانے کے قصے، لیلیٰ مجنوں کی کہانیاں، جفائے ناز، رشکِ اغیار، شوقِ وصل، رنجِ فراق، زلفِ پریشاں، چشم فتاں نرگسِ بیمار، سیبِ زنخداں، رندی و بادہ خواری، زاہدوں پر طعن و تعریض۔ غرض کہ مضامین کی ہر صورت سے ضرب و تقسیم کی جا چکی تھی۔ اس لیے اب ایک شعری انقلاب کی تاریخی ضرورت تھی۔ صاف اور سپاٹ اور بے برگ و بار زمین کے لیے ضرورت تھی کہ اب پھر کہیں سے نئے پھولوں اور نئے درختوں کے بیج لائے جائیں۔ جس سے اس اُجڑے گلستاں میں پھر بہار آ سکے اور نئی چمن بندیاں ہو سکیں۔

اگر انگریزی تمدّن اور ادب یہاں ایسے موقع پر نہ پہنچتا تو بھی زمانے نے کروٹ لے لی تھی۔ یہ لازمی تھا کہ بین الاقوامی اثرات کے تحت یہاں اور ہی رنگ قائم ہو جاتا لیکن تبدیلی اور انقلاب ضروری تھا، ہمارے انگریزی تمدّن و ادب کے آنے کی وجہ سے یہ انقلاب اسی کے اثرات کے ماتحت ہوا۔ اس میں وہی غالب اور ذوق کے شاگرد پیش پیش ہیں۔ آزاد نے پنجاب میں مناظمے کی بنیاد ڈالی جس میں حالی نے بھی کئی نظمیں پڑھیں۔ خود حالی نے مقدمہ "شعر و شاعری" لکھا جس میں اس تاریخی انقلاب شاعری کی طرف لوگوں کو مدعو کیا۔ اصلیت، جوش اور سادگی کی پکار نے پرانے مسلماتِ شاعری کی کایا پلٹ کر دی۔ وہ تمام معیارات و موضوعات بدل گئے جو فارسی کے اثر سے ڈھائی سو برس تک دہلی میں قائم رہے تھے۔ اب دہلی کیا تمام ہندوستان کا عالم ہی اور ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ اس نئے انقلاب کے بانی پرانے رنگ سے بے بہرہ نہ تھے۔ آزاد اور حالی دہلی کے ادبی سرمایے سے واقف تھے اس لیے ان کے تجربے اسی روشنی میں دیکھنے چاہئیں۔

سوال:۔ دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی امتیازی خصوصیات کون کون سی ہیں، مثالیں دے کر جواب دیجئے۔

جواب:۔ دہلویت نام ہے ایک نقطۂ نظر، ایک اُفتادِ ذہنی، ایک مزاجِ شعری کا، جسے سمجھنے کے لیے لکھنویت سے قدم قدم پر مقابلہ کرنا ہوگا۔ یہ اختلاف دراصل آصف الدّولہ کے زمانے سے شروع ہوتا ہے جب کہ دہلی بگڑ چکی تھی اور دیگر فن کاروں کی طرح شعراء بھی اپنا ملجا و ماوا دوسرے مقامات میں تلاش کر رہے تھے۔ اِن دوسرے مقامات میں سب سے زیادہ پُرامن اور مستحکم مقام اودھ تھا اس لیے دہلی سے جو اٹھا وہ اودھ آرہا۔ آرزوؔ، فغاںؔ، سوداؔ، میرؔ، میر حسنؔ، مصحفیؔ کے علاوہ دیگر اوسط درجے کے شاعر، ادیب اور فن کار شجاع الدّولہ کے عہد میں فیض آباد اور آصف الدولہ کے زمانے میں لکھنؤ آتے رہے اور آخر یہیں پیوندِ زمین ہو گئے۔

جو شعراء دوسرے مقامات خصوصاً دہلی سے لکھنؤ آئے ان کی مختصر فہرست یہ ہے:۔

احسنؔ، افسوسؔ، بقاؔ، تنہاؔ، تسلیؔ، جراتؔ، جعفرؔ، حیراںؔ، خواجہ حسنؔ، حکیمؔ، حقیقتؔ، خلیقؔ، رقتؔ، رنگینؔ، رعناؔ، راسخؔ، زارؔ، زیباؔ، سوزؔ، سکندرؔ، سلیمانؔ، سروریؔ، ساماںؔ، سبقتؔ، شگفتہؔ، صفاؔ، صادقؔ، ضاحکؔ، طپشؔ، عیاشؔ، فغاںؔ، قلیںؔ، کمالؔ، کرامتؔ، قاصرؔ، مجذوبؔ، منشیؔ، مظفرؔ، محبؔ، مروتؔ، موتیؔ (طوائف) وغیرہ ان میں چند ایسے بھی ہیں جن کے والدین دہلی کے تھے لیکن ان کی تربیت لکھنؤ میں ہوئی۔

انہی بزرگوں اور ان کے شاگردوں کی بدولت لکھنؤ میں شعر و شاعری کا چرچا ہوا۔ اور اتنا ہوا، کہ پھر وہاں کے لوگوں میں بھی اس کی صلاحیت اور اس کا مذاق پیدا ہو گیا۔ اور ان لوگوں نے پھر اپنے طرز کو خاص اپنا مذاق ہی قرار دے کر دہلی سے اسے ممتاز قرار دے دیا حالانکہ دہلی کے اخلاف ہمیشہ دہلی ہی کو مستند قرار دیتے رہے لیکن اہل لکھنؤ نے اپنا مرکز ہی مستند مانا اور منوایا۔

دراصل لکھنویت دہلویت کے مقابلے میں شعر و شاعری کا ایک دوسرا رخ ہے۔ دہلی کے وہ شعراء جو لکھنؤ آ گئے تھے یہاں کے تمدن اور خوش حالی سے متاثر ہوئے اور ان کے کلام میں دہلی کے علاوہ بعض چیزیں پائی جاتے لگیں جنہیں بعد میں بعض لکھنوی شعراء نے اپنایا اور چمکایا مثلاً جہاں تک مشکل گوئی کا تعلق ہے سودا اور میر کی کئی غزلیں مشکل زمینوں میں سے ہیں

انشاؔ مصحفیؔ کے معرکوں نے مشکل زمینوں میں دو غزلے اور سہ غزلے کہنا قادر الکلامی کی سند

ہی قرار دے دیا یہی لے تھی جو آگے چل کر ناسخ دانش اور ان کے شاگردوں میں بڑھ کر اپنی انتہا پر پہنچ کر لکھنؤ خارجی شاعری کی ایک خصوصیت قرار پائی۔ بعض اساتذہ اور نقاد لکھنؤ کی خارجیت کو اُردو شاعری کے ارتقاء ہی، گوئی الگ چیز قرار نہیں دیتے اور چند الفاظ یا محاوروں کے اختلاف یا تذکیر و تانیث کے فرق کو کوئی ایسی مابہ الامتیاز شے نہیں مانتے جس سے لکھنویت یا دہلویت کے الگ مراکز یا اسکول قائم کیے جاسکیں لیکن میری رائے میں یہ فرق قطعی ہے اگر مرکز شاعری لکھنؤ میں منتقل نہ ہوتا تو وہ خارجیت اردو شاعری میں اس قدر جلد پیدا نہ ہوتی جو لکھنؤ اور اس کے اثر سے بعد میں ہر جگہ یہاں تک کہ دہلی میں پھیل گئی۔ رہا زبان کا مسئلہ تو اختلافات اور مباحث اسی سے شروع ہوئے (اس کا ذکر اگلے باب میں ہے) معنوی اختلافات تو بعد میں ظاہر ہوئے۔

لیکن قبل اس کے پہلے اہم معنوی اختلافات کا احاطہ کیا جائے، دونوں مقامات کے تمدن اور ادبی شعور کا تجزیہ از بس ضروری ہے تاکہ اس سے یہ اخذ ہو سکے کہ یہ اختلافات کن وجوہ سے ظہور پذیر ہوئے ان کے پس پردہ کون سے تمدنی اور تہذیبی عناصر کارفرما تھے۔ کسی مقام کے تمدن کی بنیادیں اس کی اقتصادی حالت اور وہاں کے باشندوں کے عقائد ہوا کرتے ہیں۔ مالی حالت اور معتقدات ہی انفرادی اور قومی زندگی کی تشکیل میں اولین درجہ رکھتے ہیں۔ جہاں تک اس عہد کا تعلق ہے دہلی کی اقتصادی یا معاشی حالت (جیساکہ باب اوّل میں مذکور ہوا) ناگفتہ بہ تھی۔ جب سے اُردو پروان چڑھی دہلی ہر قسم کی سیاسی آفتوں کا نشانہ بنی رہی۔ جعفر زٹلی سے لیکر غالب اور داغ تک تقریباً تمام ممتاز شعراء شہر آشوب لکھتے رہے آخر آخر میں تو خود شاہان دہلی شاعری کی آڑ لیکر دل کے پھپھولے پھوڑنے لگے تھے شاہ عالم بادشاہ کا مرثیہ ؎

صرصر حادثہ برخاست پئے خواری ما — داد بر باد سر و برگ جہان داری ما

اور بہادر شاہ کے درد بھرے نالے اور آہ و زاری اس کے شاہد ہیں۔ ایسی حالت میں جب کہ بادشاہ سے لیکر فقیر تک معاشی بدحالی میں گرفتار ہوں کسی طرح کا امن و اطمینان نصیب نہ ہو۔ روز روز انقلابات ہو رہے ہوں ایسے مقام کے باشندوں پر ہراس، دل گرفتگی، مایوسی، ناکامی کے جذبات طاری ہونا لابدی ہیں۔ ایسے لوگوں کا فلسفۂ مذہب بھی خوفِ خدا، عبرت ناپائے داری دنیا اور حیاتِ مستعار وغیرہ کے تفکرات سے پر ہوگا۔ زندگی اور اس کے لوازمات پر ان کا نقطۂ نظر منفی ہونا ضروری ہے۔ برخلاف اس کے اودھ میں ہن برس رہا تھا خزانے میں کروڑہا روپیہ جمع تھا اور بے دریغ خرچ ہو رہا تھا۔ ۱۷۶۵ء میں شجاع الدولہ نے فیض آباد کو جب منتقل

طور پر دارالحکومت قرار دیدیا تو اس کی تعمیر و تزئین میں لاکھوں صرف کیے اور ہر امیر نے اپنی اپنی محل سرائیں اور باغات وہاں تعمیر کرائے عیش و عشرت کا بازار گرم ہوا، رنڈیوں اور ڈیرہ دار طوائفوں کی آبادی کثیر ہو گئی کیونکہ نواب شجاع الدولہ بالطبع عورتوں کے بہت شائق تھے۔ ان کے بعد جب ۱۷۷۵ء میں آصف الدولہ نے لکھنؤ دارالخلافہ قرار دیا تو وہی عیش و عشرت کا بازار یہاں منتقل ہو گیا اور آصف الدولہ کی فیاضیاں غریبوں کو امیر بنانے کے بہانے ڈھونڈنے لگیں، اپنے مصاحبوں اور دوستوں کے کہنے پر فوجی مشاغل سے لاپرواہ ہو کر دوسرے مشاغل میں مصروف رہنے لگے۔ غرضیکہ ان کے زمانے میں شانِ و شوکت جو لکھنؤ میں تھی ہندوستان بھر میں کہیں نہ تھی فنونِ لطیفہ کو ایسی جگہ ترقی کیوں کر نہ ہوتی۔ عمارتوں میں رومی دروازہ، امام باڑہ، دولت خانہ اور متعدد محلے آباد ہوئے۔ اسی طرح سعادت علی خان نے متعدد محل اور باغات مثلاً لال بارہ دری دل کشا، دل آرام وغیرہ بنوائے اور اسی قسم کی اولوالعزمیاں واجد علی شاہ کے زمانے تک قائم رہیں خصوصاً اس رنگیلے جان عالم کے زمانے میں لکھنؤ کی سرمستیاں شباب پر تھیں۔ قیصر باغ میں حسینوں کے جمگھٹے، اندر سبھا کی پریوں کا رقص، حسن و نغمہ کی سحر طرازیاں قیامت برپا کر رہی تھیں ہر گوشہ بساطِ "دامانِ باغبان و کفِ گل فروش" بنا ہوا تھا۔ ع

چاندنی ہے سایۂ دیوار قیصر باغ میں

غرض کہ آصف الدولہ کے زمانے سے لے کر واجد علی شاہ کے زمانے تک لکھنؤ کا یہ دور ایک رنگین خواب تھا جو اپنی تمام گل کاریوں اور رعنائیوں کے ساتھ یہاں کی آبادی کے سامنے تھا۔ اس لیے یہاں کے لوگوں میں سرگوشی، سرمستی، رنگین مزاجی، رنگین خیالی نہ ہوگی تو کہاں ہوگی، یہاں کے باشندوں میں وارفتگی، بشاشت، کامرانی، رجائیت اور انبساط کے جذبات کیوں کر نہ پروان پڑھیں گے ان لوگوں کا زندگی کے متعلق رجائی نقطۂ نظر ہونا ضروری ہو گیا ان فلسفہ ہوگا اور ان کے تفکرات عیش و نشاط کے کیف میں ڈوبے ہوئے ہوں گے۔ مختصر یہ کہ یہاں کی زندگی دہلی کی زندگی کی بالکل ضد ملے گی ایک جگہ تباہی تھی دوسری جگہ تعمیر۔ دہلی کے شاعر کو حسن بھی بلائے چشم اور نغمہ وبالِ گوش نظر آتا تھا۔ برخلاف اس کی لکھنؤ کا شاعر شب فرقت کو بھی ٹھاٹھ سے گزارتا دکھائی دیتا ہے۔

معاشی اختلاف نے مزاج اور طبیعت اور طریقۂ تفکر پر تو اثر ڈالا ہی لیکن یہ اثر قائم کیا مذہبی معتقدات اور اخلاقی نقطۂ نظر کے فرق نے۔ دہلی میں صوفیانہ تعلیم علمی اور ذہنی تربیت

کے لیے عرصے سے نام زد چلی آ رہی تھی۔

برخلاف اس کے لکھنؤ میں زور تھا۔ شاہانِ اودھ مذہب میں بہت غلو رکھتے تھے۔ شیعیت کے مسلک میں تصوف کا گزر نہیں۔ شاہ اسمعیل صفوی نے ایران میں بھی اس کے علاوہ متعہ کی اجازت نے عیش و عشرت کے دروازے کھول دیئے تھے اور پھر جب مرفہ حالی بھی ہو تو ایسے ماحول میں قناعت، صبر و توکل و استغنائی کی گنجائش کہاں یہاں درویشانہ، قلندرانہ یا زاہدانہ شان بالکل بے معنی تھی یہاں امیرانہ وضع رئیسانہ ٹھاٹھ اور شاہانہ شان و شوکت قدر کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہے گویا اس طور سے مسلک یا اعتقادات بھی، عیش و عشرت کی زندگی کے محرک و مؤید تھے، ایسے متضاد اقتصادی اور فکری حالات میں زندگی اور اس کے متعلقہ مسائل پر زاویہ ہائے نگاہ کا مختلف ہونا کوئی تعجب کی بات نہیں ہے۔ تصوف کا منبع دل یا روح ہے عسرت اور دنیا سے بے تعلقی اس فلسفے کے اختیارات کرنے کے لیے ضروری ہے عشرت کا تعلق حواس ظاہری اور ذہن سے ہے اس لیے ایک جگہ گہرے روحانی یا دلی جذبات کی کارفرمائی لازمی ہے۔ دوسری جگہ حواس کی رنگینیاں اور ذہن کی جولانیاں ایک جگہ ظاہری دنیا بگڑی ہے تو اندرونی دنیا بنانے کے سامان ہیں دوسری جگہ تن کی دنیا کے پیچھے من کی دنیا بننے کا خیال بھی نہیں آسکتا۔ اسی لیے ایک جگہ ہنسی ہے قہقہے ہیں اور دل لگی ہے تو دوسری جگہ نالہ و فریاد اور غم و اندوہ ہے۔ ایک جگہ قلب کی وارداتیں ہیں تو دوسری جگہ نالہ و فریاد اور غم و اندوہ ہے۔ ایک جگہ قلب کی واردات ہیں تو دوسری جگہ دماغ کی موشگافیاں۔ ایک جگہ دل کا عجز ہے تو دوسری جگہ دماغ کا زعم۔ ایک جگہ شاعری کے لیے دل کا گداز ہونا ضروری ہے تو دوسری جگہ فقط طبیعت کا موزوں ہونا۔ ایک جگہ درد ہے تو دوسری جگہ فن۔ مختصر یہ کہ ایک جگہ آہ ہے تو دوسری جگہ واہ۔ دہلی کا تمدن زندگی کا المیہ رخ پیش کرتا ہے تو لکھنؤ کا طربیہ۔

بہ ظاہر یہ دونوں کیفیتیں زندگی کی تصویر اور تفسیر مکمل کرتی نظر آتی ہیں لیکن ان کی بنیادیں مصنوعی یا فرضی حقائق پر ہیں۔ تصوف نے جہاں اسلام کو یہ فائدہ پہنچایا کہ اس نے سیاسی پستی کے زمانے میں منتشر شیرازہ عقائد کو برقرار رکھا وہاں اس نے یہ سخت نقصان پہنچایا کہ بعض عقائد کی بنیاد ان نیم حقیقی مفروضات پر رکھی جو اسلامی نہیں تھے اور سچے نہیں تھے۔ یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ خیالات افلاطونی تعلیمات سے آئے جو خلفائے عباسیہ کے زمانے میں عراق میں عام ہوئے یا ان کا سرچشمہ ویدانت اور ہندو فلسفہ ہے۔ بہ ہر حال عجمی اثرات کی بنا پر یہ غیر شعوری

طور پر نظام اجتماعی میں داخل ہو گئے۔ اور پورے تمدنِ اسلامی کی تشکیل انہی بنیادوں پر ہو گئی دہلی کا تمدن بھی اسی صوفیانہ تمدن کا پرتو تھا جو ایران، عراق اور شام وغیرہ میں قائم ہو گیا تھا مصنوعی حقائق پر تمدن کی بنیاد رکھنے کے باعث تمدن میں بھی وہ تصنع آ گیا تھا۔ جو اس عہد کی رفتار، گفتار، کردار غرض کہ قومی اور اخلاقی زندگی کے ہر شعبے میں نظر آتا ہے۔ اسی تصنع کو لوگ حقیقت سمجھتے رہے بتوں کو پوجتے رہے لیکن انہیں خدا مان کر رہے

یہ تصنع اپنے طریبہ رنگ میں ہمیں لکھنؤ میں نظر آتا ہے۔ دہلی کے المیہ جذبات کی طرح لکھنؤ کی سرمستی اور خوشیاں بھی محض رسمی ہو کر رہ گئی تھیں۔ یہاں کے بھی جذبات، حرکات، سکنات سب میں تکلف اور تصنع رچ گیا تھا اور بہ قول شخصے زندگی سرے سے آدابِ مجلس ہو کر رہ گئی تھی اس کی تمام بھڑک میں ایک سستا پن تھا یہاں کا ماتم بھی ایک جذباتی تعیش رکھتا تھا۔ فراق گورکھپوری لکھتے ہیں:۔

"لکھنؤ بھر کی شاعری میں جو محبت کی چوٹیں اور جلن مثنوی زہرِ عشق میں ہے وہ کہیں اور نہیں۔ اس مثنوی کے وصیت نامے کو خلوص اور سوز و گداز کی یادگار بتایا جائے گا لیکن اس وصیت نامے کے لب و لہجے پر غور کریں تو خلوص اور ہلکے پن کا عجیب میل نظر آئے گا۔ عاشق صاحب کا زہر کھا کر مسکراتے ہوئے اور کھسیانی ہنسی ہنستے ہوئے پھر جی اٹھنا اس وقت کی جھوٹی اور بناوٹی زندگی کی چغلی کھا رہا ہے

الغرض اس وقت کی نام نہاد نشاطیہ شاعری میں نہ کہیں بذلہ سنجی ہے نہ حقیقی طنز، بدمزہ کر دینے والی سستی اور اوچھی باتوں کے سوا کچھ نہیں ہے۔"

غرض کہ اسلامی تمدن کے زوال کا ایک رخ دہلی پیش کرتا ہے دوسرا لکھنؤ۔ لکھنؤ کا عیش و طرب ایک بجھتے ہوئے چراغ کی آخری بھڑک تھی۔ دہلی اور لکھنؤ کے تمدن کے یہ بنیادی محرکات اور ان پر تبصرہ ذہن میں رکھتے ہوئے اب دونوں مقامات کے معیار، مسلمات اور ذوقِ شاعری کے امتیازات کو متعین کرنا چنداں دشوار نہ ہو گا۔ عشق و عاشقی شاعری کی جان ہے دونوں جگہ عشق و عاشقی کا کیا معیار اور کیا ذوق تھا اس کا بیان اولاً ضروری ہے۔ جیسا کہ اوپر بیان ہوا تصوف کی تعلیمات کے تحت، عاشق پیشگی، تمام ذہنی طبقہ خصوصاً شاعروں کے لیے دہلی میں اول شرط ہے۔ دردِ دل کا تمام تر من وعن بیان کر دینا ان کی اولین مجبوری یا ان کا اولین مقصد ہے۔ دہلی کے شاعر کو اس کی اتنی فکر نہیں ہے کہ اس کا اسلوب بیان طرز ادا خوب تر اور حسین ہے یا نہیں اس کو

اس بات کی البتہ کاوش کہ اس کی دل کی تپش، اس کی روح کی بے قراریوں اور قلبی تکلیفوں کا اندازہ اس کے معشوق کو ہو جائے اپنی دلی کیفیت کا بیان کر دینا ہی اس کو تسکین دیتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ دہلوی عاشق کو بعض اوقات اپنے عشق ہی سے عشق ہو جاتا ہے۔ معشوق کا پردہ بھی بیچ میں قائم نہیں رہتا۔ دہلی کے شاعر کی زندگی کا مقصد اور غایت عشق ہی ہے ایسا کیوں ہوا اس کی وجہ یہ ہے کہ وہاں کا معشوق مرد ہے۔ امرد پرستی بھی صوفیانہ خیالات کے باعث قائم ہوئی۔ صوفیانہ عقائد کے مطابق عشقِ الٰہی اُن کا منتہائے نظر ہوتا ہے لیکن وسیلہ وہ عشقِ مجازی کا ڈھونڈتے ہیں اور اسی کو وہاں تک رسائی کا زینہ قرار دیتے ہیں۔ ان کی اصطلاح میں "مظہر" یا معشوق ظاہری ہی میں انہیں عشقِ حقیقی کا جلوہ پہلے نظر آنا چاہیئے۔ امرد میں چونکہ وصل نصیبی کا امکان نہیں ہو سکتا اس لیے روح تڑپنے کے لیے اس وقت تک بے قرار رہے گی جب تک یہ تڑپ انہیں اعلا حقیقی منازل تک نہ پہنچا دے۔ اس نظریے کے پیشِ نظر ذوقِ نظارہ کے ساتھ ساتھ تڑپ یا عشق ان کے اِس نصاب کا سنگِ بنیاد ہے اس ریاضت یا تعلیم میں عموماً تین باتیں پیش آتی رہی۔ اوّلاً تو یہ ہے کہ بعض مجاہد زہد و اتقا اور نفس کشی کی بدولت اس میں کامیاب ہوئے اور انہوں نے دنیا اور اس کے علائق پر ایک ہمہ گیر بصیرت حاصل کر لی ان کی محبت کا دائرہ ایسا وسیع ہو گیا کہ تمام دنیا بلا تفریق ملت و مذہب و ملک ان کے لیے ایک ہو گئی اور خصوصیت جاتی رہی نہ عاشق کی قید رہی نہ معشوق کی۔ دنیا میں وہ بے ہمہ اور با ہمہ زندگی بسر کرنے لگے اور اللہ سے لَو لگ گئی۔ ایسے برگزیدہ اور خدا رسیدہ بزرگوں کی تعداد بہت ہی کم ہے دوسرے یہ کہ بعض مجاہد اپنے "مظہر" کے وجود سے آگے نہ بڑھ سکے اور اُس کا سوز، اس کی الفت، ان کی زندگی صرف گرمیٔ محفل کا باعث رہی۔ ان کی تعداد بھی بہت زیادہ نہیں ہے تیسرے وہ لوگ جو اپنے نفس پر قابو نہ رکھ سکے اور بہہ جائے۔ مظہر پرستی کے مظہر بازی، پر اُتر آئے۔ نفس پر قابو چونکہ بہت مشکل امر ہے اس لیے یہ لغزش بہت زیادہ عام ہو گئی۔ بلکہ ایک فیشن بن گئی۔ دہلی کے اس عہد کے مشہور امرد یہ تھے:۔

ملینگا، رجی، اللہ بندی، سرس روپ سلطانہ وغیرہ) دہلی میں یہ عاشق پیشگی اپنے تینوں مدارج کے ساتھ وہاں کی شاعری میں جلوہ گر نظر آتی ہے۔ لکھنؤ میں نہ یہ تکلیف دہ عشق نظر آتا ہے نہ وہاں اس ریاضت سمجھی جاتی ہے۔ تیسری قسم کی لغزش کا دستور وہاں بھی تھا۔ لیکن دولت کی فراوانی اور متعہ کی اجازت نے وہاں بہتر اور مطابقِ فطرت سامانِ تعیش فراہم کر دیے تھے یہ کثرت حسین اور طرح دار عورتیں کہیں داشتہ، کہیں طوائفیں بن کر حسن و عشق کی انجمنیں روشن اور خلوتیں گرم

کو رہی تھیں۔ (طوائفیں دہلی میں بھی تھیں مثلاً نور بائی، چمپی۔ ارہ بیگم، رام جنی، چک مک مانی، کمالی کنکا پنا بائی، گلاب وغیرہ لیکن ذہنی طبقہ انہیں محض ہوس رانی کے لیے مختص سمجھتا تھا اور اس لیے برا سمجھتا تھا۔ لکھنؤ میں یہی صحبتیں شانِ ریاست میں داخل تھیں) توکّل اور تعیش کے اس آزادانہ ہنگامے میں روح کو نہ تڑپنے کی ضرورت تھی نہ عاشق کو اپنے اندر کا جائزہ لینے کی حاجت۔ جہاں معشوق خود ہی وصال طلب ہو وہاں کاوش ہجر اور لذت غم کیسی۔ جہاں جنت نگاہ اور فردوس گوش کے سامان ہر وقت آسانی کے ساتھ میسر ہوں وہاں تلخی کام و دہن کی آسائش کا سوال کہا۔ جہاں خواہش کے ساتھ اس کی تکمیل کے مواقع موجود ہوں وہاں کاوش اور جگر کاوی بے معنی ہے۔ جہاں لیلیٰ محمل نشین اور شیریں خود دل نوازی پر آمادہ ہو وہاں جوئے شیر لانے کی کیا ضرورت۔ جہاں بہ قول شاعر ؎

حد سے نہ گزر جا تا شوقِ دل دیوانہ ‏ ‏ ‏ بے تاب تماشا ہے خود جلوہ جانانہ

وہاں حسن حسن رہتا ہے نہ عشق عشق محض ہوس رانی اور کام جوئی رہ جاتی ہے اور اسی کے باعث ایک دوسرے کی ظاہری تعریف و توصیف ہونے لگتی ہے۔ لکھنؤ کی خارجیت کا یہی راز ہے۔ یہاں شاعر کی زندگی معشوق (عورت) کے ظاہری حسن، اس کے زیور، اس کے سراپا، اس کے لباس، اس کی چال ڈھال، اس کی اداؤں اور اس کی گھاتوں کو دیکھتے گزرتی ہے۔ اس لیے اس کی شاعری میں یہی چیزیں اس کے لیے "مواد" کا کام دیتی ہیں۔ اس کی شاعری کا موضوع اور سرمایہ جو کچھ ہے تقریباً وہ سب اسی متاع سے ماخوذ ہے۔ اس کی تشبیہیں، استعارے، تلمیحیں، کنایے اشارے زیادہ تر گردو پیش کے انہی مناظر سے حاصل ہوتے ہیں بلکہ بعض اوقات تو وہ عورتوں کے محاورے اور خاص الفاظ بھی بلا تکلف استعمال کر جاتا ہے اس لیے بعض جگہ بین طور پر اس کے کلام میں یہ نسوانی رنگ جھلک پڑتا ہے۔ خود ریختی اسی ماحول کی پیداوار ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری کے معشوق نے لکھنؤ میں مطابق فطرت اور صحیح طریقہ اختیار کیا تھا معشوق کے آسمان پر سے زمین پر آنے کی وجہ سے اس کے زیادہ مواقع تھے کہ بوالہوسی یا مجازی محبت ہی کے جذبات صحت کے ساتھ سچ سچ بیان ہوتے (جیسا کہ اس زمانے میں ہے) لیکن اس تصنع اور سطحی پن نے جو تمدن کے ہر شعبے میں رچا ہوا تھا ان کے جذبات کو بھی سطحی، رسمی اور مصنوعی بنا دیا لکھنؤ کی تمام مثنویاں اس کی شاہد ہیں کہ یہ جذباتی تصنع یہاں تک بڑھا کہ بالکل کذب واختراع ہو کر رہ گیا۔ وہاں کے شاعر کے لیے یہ ضروری ہی نہ رہا کہ وہ عشق بھی کرے تا عشق یہاں محض فرض کیا جانے لگا۔ میر بگرامی جو سحر لکھنوی کے شاگرد ہیں اور فارسی میں غالب سے تلمذ ہے، غالب سے اپنی ملاقات کے دوران میں اس موضوع

پر گفتگو یوں قلمبند کرتے ہیں:۔

غالبؔ:۔ مگر یاد رہے کہ مضمون دہلی کا اور زبان لکھنؤ کی مستند ہے۔ ایک تمہارے بحرؔ صاحب فرماتے ہیں۔ ؏

وہ نہاتا ہے وہ ہمہ دریا میں کپڑے جور دھوتی ہے

یہ معشوق کی تعریف نہیں ہوئی بلکہ ایسا غریب معشوق ہے جو کھڑے گھاٹ پر کپڑے دھلواتا ہے۔

صیفرؔ:۔ حضور یہ سب سچ فرمایا مگر اتنا تو خیال کیا جائے کہ شاعر کو مضمون مل جاتے اور باندھنے سے کام ہے عشق و عاشقی ان کی بلا جانے نہ یہ حقیقی عاشق نہ ان کا کوئی حقیقی معشوق، ان کے خیال کو خدا نے ایسی قوت عنایت فرمائی ہے کہ وہ دوسروں کے حالات کو اپنے وہم کے زور سے ایسا باندھتے ہیں کہ ہو بہو، ہو جاتا ہے"

ایک دوسری جگہ دہلی اور لکھنؤ کی زبان پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"یہاں مجھے مضمون سے بحث نہیں ہے۔ مضمون تو خیالی چیز ہے۔ جاہل اور عام کو اپنے اپنے مذاق اور طبیعت کے مطابق سوجھتا ہے"

صیفرؔ بلگرامی نے عشق و عاشقی اور مضمون کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا لکھنؤ کا یہ خاص نقطۂ نظر ہے۔

ماحصل اس بحث کا یہ ہے کہ خود عشق کی ماہیت پر اگر غور کیا جائے تو ایک فطری جبلت ہے جس کی تسکین بہر حال لازمی ہے خواہ وہ رندی اور بوالہوسی میں اپنا جلوہ دکھائے خواہ منزہ ہو کر عشق الٰہی کی طرف راغب ہو جائے اور پھر تمام زمین و آسمان میں عشق ہی عشق دکھائی دینے لگے۔ یا پھر صحیح عشق مجازی کی صورت اختیار کرے یا ذلیل امرد پرستی میں تباہ ہو جائے۔ پرانی تہذیب میں، پردہ نے شریف عورتوں سے عشق و محبت کرنا شجر ممنوعہ قرار دیدیا تھا (میر اور مومن کے، عشق پردہ نشین، کا راز ابھی تک فاش نہیں ہوا) اور شرفا میں اس قسم کے لگاؤ کو بہت سخت نگاہوں سے دیکھا جاتا تھا بلکہ اسے شرافت کے منافی سمجھتے تھے۔ اس لیے یہ جذبہ یا تو حسنِ حقیقی کے جلوے میں محو ہو جاتا اور پلٹ کر اس کا جلوہ ہر جگہ دیکھتا یا پھر سچا عشق مجازی ہو کر کسی مظہر، تک محدود رہ جاتا تھا لیکن یہ ذکر ذہنی طبقے کا ہے۔ سوسائٹی نے اس پردہ، اور پوشیدگی کا بدل جو نکالا تھا وہ طوائف بازی یا امرد پرستی دہلی میں بالعموم معشوق کوئی مظہر، ہے لکھنؤ میں بالعموم کوئی طوائف اس لیے دہلی کے شاعر

کو ہجر نصیبی کے باعث عشق کی تکلیف سے زیادہ سابقہ ہے، لکھنؤ میں وصل نصیبی کے باعث آنکھ حُسن کی رنگینی کی طرف زیادہ رہتی ہے۔ اس لیے دہلی میں داخلیت اور اس کی وجہ سے، شعریت، ہر شاعر کے کلام میں نظر آئے گی۔ لکھنؤ میں حسن کی رنگینی اور خارجی لوازماتِ حسن ہے بیان میں شاعر رنگیں بیانی اور زبان کی تشکیل و ترجیع میں زیادہ مصروف رہے گا۔ عشق کی اسی تفریق کے متعلق عبدالسلام ندوی لکھتے ہیں:

"حقیقت یہ ہے کہ جرأت اور انشاء سے پہلے غزل گوئی کے دو مختلف رنگ قائم ہو چکے تھے ایک خواجہ میر درد، میر اثر اور رائج کا رنگ تھا جس میں عشق حقیقی کے پاک جذبات نہایت مناسب الفاظ میں ادا کیے جاتے تھے۔ اس لیے اس رنگ کو تصوف و معرفت سے گہرا تعلق پیدا ہو گیا تھا۔ دوسرا رنگ میر تقی میرؔ کا تھا جس میں عشق حقیقی کے ساتھ عشق مجازی کے جذبات بھی شامل ہو گئے تھے اور سوداؔ، قائم یقینؔ، میر حسنؔ اور بیانؔ وغیرہ کا بھی قریب قریب یہی اندازہ ہے۔ قدما کے تیسرے دور میں مصحفی نے بھی یہی روش اختیار کی اور تغزل کا بہترین نمونہ قائم کر دیا تھا۔ لیکن جرأت اور انشاء نے اس حد سے آگے قدم بڑھایا اور شاعری میں رندی، ہوسناکی کے جذبات کا عنصر غالب کر دیا اور یہیں سے اس معاملہ بندی کی بنیاد قائم ہوئی جس پر متاخرین شعرائے لکھنؤ نے بلند عمارتیں کھڑی کر دیں لیکن بایں ہمہ اب تک میر کے تغزل کا اثر قائم تھا اس لیے جرأت کے کلام میں میر کے تغزل کا ایک حصہ شامل ہے۔"

گویا دہلی کی شعریت میں عشق کے مندرجہ ذیل اقسام قرار پائے۔

۱۔ وہ عشق حقیقی جس کا زیادہ تر واسطہ معشوقِ حقیقی سے ہو۔ تصوّف کی گرم بازاری کے باعث اس قبیل کے اشعار کی تعداد کافی نظر آتی ہے۔ بعض شعراء رواجاً بھی اس قسم کی کاوش کرتے ہیں دردؔ کے یہاں اس قسم کے اشعار کی کثرت ہے۔ خود بھی صوفی مشرب صاحبِ سلسلہ ہیں اس لیے اس قسم کی شاعری کے وہ امام کہے جا سکتے ہیں۔

دردؔ سے

غافل تو کدھر بہکے ہے ٹک دل کی خبر لے
شیشہ جو بغل میں ہے اسی میں تو پری ہے

تجھ کو نہیں ہے دیدۂ بینا، وگرنہ یاں
یوسف چھپا ہے آن کے ہر پیرہن کے بیچ

قاصد نہیں یہ کام ترا اپنی راہ لے
اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے!

حجابِ رخِ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پردا نہ دیکھا!

سوداؔ سے

ہائے پہچانا گیا قید خودی سے اس تک
اپنے ہی دام سے چھٹنا مرا دشوار ہوا

ختم ہیں نے رنگینیاں تجھ پر کہ تیرے حسن سے
اتنی بے رنگی پہ کس کس رنگ کا جلوہ ہوا

اس قدر سادہ و پرکار کہیں دیکھا ہے
بے نمود اتنا نمودار کہیں دیکھا ہے

خواہ کعبے میں تجھے خواہ میں بت خانے میں
اتنا مجبوں ہوں مرے یار کہیں دیکھا ہے

پردے کو تعین کے در دل سے اٹھاوے
کھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا

میرؔ سے

ہر قدم پر تھی اس کی منزل ایک
سر سے سودائے جست جو، نہ گیا

گوش کو ہوش سے ٹک کھول کے سن شور جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ
عالم آئینے کے پردے میں در باز ہے ایک

پھر نہ شیطاں سجود آدم سے
شاید اس پردے میں خدا ہووے

مصحفیؔ سے

کیا جانے کوئی کہ گھر میں بیٹھے
اس شوخ سے ہم نے راہ کر لی

جو ہو جاتے ہیں دیوانے ترے اتنے نقابوں پر
خدا جانے کہ وہ تجھ کو کدھر سے دیکھ لیتے ہیں

ہوں شاہد تنزیہ کے رخسار کا پردہ
یا خود ہی میں شاہد ہوں کہ پردے میں چھپا ہوں

ظفرؔ سے

مری آنکھ بند تھی جب تلک وہ نظر میں نور جمال تھا
کھلی آنکھ تو نہ خبر رہی کہ وہ خواب تھا کہ خیال تھا

کہو اس سے تصورِ یار کو کہوں کیوں نہ خضر خجستہ پے
کہ یہی تو دشتِ فراق میں مجھے رہنمائے وصال تھا

ظفرؔ اس سے چھٹ کے جو جست کی تو یہ جانا ہم نے کہ واقعی
فقط ایک قید خودی کی تھی نہ قفس تھا کوئی نہ جال تھا

غالبؔ سے

جب وہ جمالِ دل فروز صورتِ مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں — ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں
اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے — حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

شیفتہ ؎

حیرت ہے کیا نقاب ہیں گر رنگ رنگ کے — نیرنگ جلوہ سے ہے تنوع نقاب میں
فانوس و شیشہ و لگنِ زر سے کیا حصول — وہ ہے وہاں جہاں نہیں روغن چراغ میں
سب اس میں محو اور وہ سب سے علاحدہ — آئینے میں ہے آب، نہ آئینہ آب میں

راسخ ؎

جب تجھے خود آپ سے بیگانگی ہوجائیگی — آشنا تب تجھ سے وہ دیر آشنا ہو جائے گا
تمہارے آشنا کب خلق سے رکھتے ہیں آمیزش — انہیں تو آپ سے بھی ہم نے بیگانہ سدا پایا
کس قدر بوقلموں جلوہ ہے محبوب اپنا — کوئی بھی اس کی تجلی نہیں تکرار کے ساتھ
پردہ کب آساں روے دل ربا سے اٹھ گیا — تب اٹھا واں پردہ جب میں درمیاں سے اٹھ گیا
اس کا ہر برگ آئینہ روئے چمن آرا کا ہے — دیدنی ہے یہ چمن گر ہم نظر پیدا کریں

۲۔ طلبِ حقیقی کی چاشنی کا امتزاج لئے ہوئے عشقِ مجازی کے پاک جذبات کا ہونا دہلی کا یہ خاص رنگ ہے۔ عشقِ مجازی ہے بھی تو بہت گہرے روحانی تعلقات کے ساتھ اور اس کا منبع وہی حسنِ حقیقی سمجھا جاتا ہے۔ میر اس رنگ کے بادشاہ ہیں۔ دہلی کی داخلی شاعری کا کام انہی گہرے قلبی واردات کو زبان پر اسی طرح لانا ہے کہ دل سے نکلے اور دل پر نشتر کی طرح کھٹکے۔ ولی، حاتم، میر، قائم، درد، اثر، میر حسن، مصحفی، سب کے یہاں یہ موضوع اپنے اپنے طرز پر خوب بندھا ہے۔ میر کی تعلیم اور خود ان کی زندگی اور ماحول کے اثر نے اس طریقے کو اس قدر قبول کیا کہ انہوں نے بھی اسے اس خوبی سے نبھایا ہے کہ بعد کے بڑے بڑے جادو بیانوں سے بھی یہ منزل سر نہ ہو سکی۔ یہاں عشقِ مجازی سے مراد بوالہوسی نہیں ہے بلکہ وہ سچا عشق ہے جو بلند منزلوں کا راستہ بناتا ہے اور معشوقِ حقیقی کے جلوے کی طرف عاشقِ صادق کو مائل کر دیتا ہے۔ بہ قول خواجہ میر درد، بوالہوسی عشقِ مجازی نہیں ہے۔ اور اس مجاز کو حقیقت کی راہ نہیں کہہ سکتے۔ میر کی محبت وہ عشقِ مجازی ہے جو مطلوبِ حقیقی تک پہنچا دے۔

درد سر افزود راز عشقِ بتاں — درد! من مے خواستم درد دلے

خود میر نے اسی محبت کی تعریف مثنوی شعلۂ شوق میں ایک طویل نظم میں کی ہے غرض کہ

اس مجازی عشق نے دلوں میں جو ٹیسیں پیدا کیں یا کر سکتا ہے وہ دہلوی شعراء کے یہاں اپنے تمام اثرات اور کیفیات کے ساتھ وہاں کی شعریت میں حل گئی ہیں۔ لیکن یہ گہری معنویت میر اور ان کے ہمعصروں کے ساتھ زیادہ رائج ہے اور جوں جوں ہم اس تصوف کے دور جاتے ہیں یہ گہرائی کم ہوتی جاتی ہے۔ چنانچہ میر حسن، مصحفی اور جرأت کے یہاں یہ تڑپ، کم تر ہے اور ذوق، ظفر اور مومن کے یہاں تو برائے نام رہ جاتی ہے اور اسی لیے دورِ متوسلین میں میر کا انداز کسی کو نصیب نہ ہو سکا۔ غالب کے یہاں تصوف ہے مگر اس کی وجہ اور ہے۔

میر ؎

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا — دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا
یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ — نادان! پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا
میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی — ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا
جب نام ترا لیجے چشم بھر آوے — اس طرح سے جینے کو کہاں سے جگر آوے
عشق برے ہی خیال پڑا ہے خواب گیا آرام گیا — دل کا جانا ٹھہر گیا ہے صبح گیا یا شام گیا
پتھر کی چھاتی چاہیے ہے میر عشق میں — جی جانتا ہے عشق میں جو کوئی وفا کرے
پاس ناموس عشق تھا ورنہ — کتنے آنسو پلک تک آئے تھے
آگے تھے ابتدائے عشق میں ہم — اب ہوئے خاک انتہا یہ ہے

سودا ؎

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ — کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا
سودا جو ہوئے عاشق کیا پاس آبرو کا — سنتا ہے اے دوانے جب دل دیا تو پھر کیا
عاشق کی بھی کٹتی ہیں کیا خوب طرح راتیں — دو چار گھڑی رونا دو چار گھڑی باتیں!
گل پھینکے ہے اوروں کی طرف بلکہ ثمر بھی — اے خانہ بر انداز چمن کچھ تو ادھر بھی
جس روز کسی اور پہ بیداد کرو گے — یہ یاد رہے ہم کو بہت یاد کرو گے
رستم سے بھلا کہہ تو سر تیغ تلے دھر دے — پیارے یہ ہمیں سے ہو ہر کارے و ہر مردے
جو گزری ہم پہ مت اس سے کہو ہوا سو ہوا — بلا کشانِ محبت پہ جو ہوا سو ہوا

درد ؎

چھاتی پہ گر پہاڑ بھی ہووے تو ٹل سکے — مشکل ہے جی میں بیٹھے سو جی سے نکل سکے

آتشِ عشق جی جلاتی ہے — یہ بلا جان ہی پہ آتی ہے

ہر چند عشق میں ہیں ہزاروں ہی لذتیں — لیکن عجب مزا ہے فقط جیو کی چاہ کا

اس طرح سے یک لخت جو آنسو نہیں تھمتے — معلوم ہوا درد کہیں آنکھ لڑی ہے

دل عاشق کی بے قراری کا — وہ ہی سمجھے ہے جو کہ محرم ہے

مجھ کو تجھ سے جو کچھ محبت ہے — یہ محبت نہیں ہے آفت ہے

لوگ کہتے ہیں عاشقی جس کو — میں جو دیکھا بڑی مصیبت ہے

آتشِ عشق قہر آفت ہے — اک بجلی سی آن پڑتی ہے

میرے احوال پر نہ ہنس اتنا — یوں ہی اے مہربان پڑتی ہے

سوزؔ

اہل ایماں سوز کو کہتے ہیں کافر ہو گیا — آہ یارب رازِ دل ان پر بھی ظاہر ہو گیا

کہتا نہ تھا میں اے دل کام سے تو باز آ — دیکھا مزا نہ تو نے نادان عاشقی کا

بغیر از عاشقی کچھ کام مجھ سے ہو نہیں سکتا — تڑپنے کے سوا آرام مجھ سے ہو نہیں سکتا

اشکِ خوں آنکھوں میں آکر جم گئے — درد کے بھی دیکھنے سے ہم گئے

لوگ کہتے ہیں مجھے یہ شخص ہے عاشق کہیں — عاشقی معلوم لیکن دل تو بے آرام ہے

جوں خضر ہوس عمر ابد کی نہیں مجھ کو — اس دم کی تمنا ہے جو تجھ پاس گزرے

حسرتؔ

کس کا ہے جگر جس پہ یہ بیداد کرو گے — لو ہم تمہیں دل دیتے ہیں کیا یاد کرو گے!

بہاریں ہم کو بھولیں یاد اتنا ہے کہ گلشن میں — گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا

دل میں سو بات تھی پر اس نے جو پوچھا احوال — مجھ سے کچھ دردِ دل اظہار ہوا کچھ نہ ہوا!

ابھی حسرت تو اس پر عشق یہ پوشیدہ ہے تیرا — وہ جب پہچان جائے گا تجھے ہووے گا تب مشکل

مصحفیؔ

ترے کوچے ہر بہانے مجھے دن کو رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا کبھی اس سے بات کرنا

شاہد رہیو کہ اے شبِ ہجر — جھپکی نہیں آنکھ مصحفی کی

شبِ ہجراں میں تھا اور تنہائی کا عالم تھا
غرض اس شب عجب کچھ بے سروپائی کا عالم تھا

کھینچ کر تیغ یار آتا ہے
اس گھڑی سر جھکا دیے ہی بنی

یار کا صبح پر ہے وعدۂ وصل
ایک شب اور بھی جیے ہی بنی

کبھو تک کے در کو کھڑے رہے کبھی آہ بھر کے چلے گئے
ترے کوچے میں جو ہم آئے بھی تو ٹھہر ٹھہر کے چلے گئے

کہتے ہیں کہ آتی ہے عاشق کو اجل جلدی
کس طرح کا آنا ہے نے صبح نہ شام آوے

جرأت ؎

نزع میں بھی تری صورت کو نہ دیکھا افسوس
مرتے مرتے بھی ارمان نظر کا نکلا !

گیا وہ دل ہی پہلو سے کہ جس کو
کبھی رہتے تھے چھاتی سے لگا کر

دل وحشی کو خواہش ہے تمہارے در پہ آنے کی
دیوانہ ہے لیکن بات کہتا ہے ٹھکانے کی

چین اس دل کو نہ اک آن ترے بن آیا
دن گیا رات ہوئی، رات گئی دن آیا

غم بہت دنیا میں ہیں پر عشق کا غم اور ہے
ہے اسی عالم میں لیکن اس کا عالم اور ہے

آنے کی خبر ہے اس کے لیکن
آتا نہیں اعتبار دل کو

راسخ ؎

لاگ اس پلک کی اتنی ہی معلوم ہے کہ آہ
کانٹا سا اک جگر میں ہے اپنے چبھا ہوا

دور میں اس کی مست آنکھوں کے
محتسب بھی شراب خوار ہوا

جوانی ہنس کے کاٹی اب پلک پر اشک چمکے ہیں
جو رات آخر ہوئی نکلا ستارہ صبح پیری کا

تھا جی میں کہ دشواری ہجر اس سے کہیں گے
پہ جب سے ملے کچھ سبخ و سخن یاد نہ آیا

ہوئے مغلوب شوق کار فرما آخر آخر ہم
ہمیں تھا اختیار آگے پر اب بے اختیاری ہے

ذوق ؎

معلوم جو ہوتا ہمیں انجام محبت
لیتے نہ کبھی بھول کے ہم نام محبت

رہتا ہے اپنا عشق میں یوں دل سے مشورہ
جس طرح آشنا سے کرے آشنا صلاح

بلبل ہوں صحن باغ سے دور اور شکستہ پر
پروانہ ہوں چراغ سے دور اور شکستہ پر

الفت کا مزا جب کوئی مر جائے تو جائے
یہ دردِ سر ایسا ہے سر جائے تو جائے

یاں لب پہ لاکھ لاکھ سخن اضطراب میں — واں ایک خامشی تری سب کے جواب میں

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے — مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

اس تپش کا ہے مزا دل ہی کو حاصل ہوتا — کاش میں عشق میں سر تا بہ قدم دل ہوتا

مذکور تری بزم میں کس کا نہیں آتا — پر ذکر ہمارا نہیں آتا، نہیں آتا

ظفرؔ ؎

رو رو کے میرا رازِ نہاں فاش کر دیا — خانہ خراب ہو جیو چشمِ پُر آب کا

خانۂ دل میں رہے روشنیٔ داغِ عشق — بجھنے نہ پائے مرا یہ کبھی یارب چراغ

ہوتی ہے بری عشق کی آتش یہی ڈر ہے — گھر پھونک نہ دے آتشِ سوزاں یہ کسی کا

لاکھ چاہت کو چھپائے کوئی پر چھپتی نہیں — بیمار کی آنکھ اور الفت کی نظر چھپتی نہیں

۳- اسی دور میں اور اس گہرے قلبی واردات کے بیان کے سلسلے میں ہمیں دہلی کی ہجر نصیبی، سب سے زیادہ واضح نظر آتی ہے اور اصل تو یوں ہے کہ اگر یہ ہجر نصیبی یا غم نصیبی نہ ہوتی تو جذبات میں عمق اور دل میں تڑپ بھی پیدا نہ ہوتی اور یہ ہجر نصیبی بلا واسطہ اسی تصوف کے تعلق سے "مظہر" میں حسنِ الٰہی کا جلوہ دیکھنے کا نتیجہ تھی اور گہرائی اور سپردگی کے ساتھ ساتھ یہ غم و اندوہ، یا تزلیت بھی اسی طرح رفتہ رفتہ کم ہوتی جاتی ہے جتنا ہم اس دورِ تصوف (دردؔ، میرؔ) سے دور ہو جاتے ہیں۔ اس دور کے شعراء محبت کو بلا سمجھتے اور مانتے ہیں پھر بھی اس "غم" میں انہیں اس قدر مزا ملتا ہے کہ اس "غم" میں انہیں اس قدر مزا ملتا ہے کہ اس کو ترک نہیں کر سکتے، اور زندگی کو اسی مزے میں گزار دیتے ہیں۔

میرؔ ؎

مزاجوں میں یاس آ گئی ہے ہمارے — نہ مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا — دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں — تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

پھر نوحہ گری جہاں میں! — ماتم زدہ میرؔ اگر نہ ہو گا

دل کے تئیں آتشِ ہجراں سے بچایا نہ گیا — گھر جلا سامنے پر ہم سے بجھایا نہ گیا

شہرِ دل آہ عجب جائے تھی پر اس کے گئے — اُجڑا ایسا کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

جو یہ دل ہے تو کیا سرانجام ہو گا — تہِ خاک بھی خاک آرام ہو گا

چارۂ عشق بجز مرگ نہیں اے میرؔ
اس مرض میں ہے عبث فکر تہیں درماں کا

غم رہا جب تک کہ دم میں دم رہا
دم کے جانے کا نہایت غم رہا

مجلس آفاق میں پروانہ ساں
میرؔ بھی شام اپنی سحر کر گیا

حسرت اس کی جگہ تھی خوابیدہ
میرؔ کا کھول کر کفن دیکھا

جیتا ہی نہیں ہو جسے آزار محبت
مایوس ہوں میں بھی کہ ہوں بیمار محبت

قدم دشتِ محبت میں نہ رکھ میرؔ
کہ سر جاتا ہے گام اولیں پر!

مر گیا میں ملا نہ یار افسوس
آہ افسوس صد ہزار افسوس

بہت سعی کریے تو مر رہیے میرؔ
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

غالبؔ سے

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو کیوں کر ہو

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

شیفتہؔ سے

نہ دیا ہائے مجھے لذتِ آزار نے چین
دل ہوا رنج سے خالی بھی تو جی بھر آیا

آرام سے ہے کون جہانِ خراب میں
گل سینہ چاک اور صبا اضطراب میں

آتشِ عشق کہیں بجھتی ہے
شیفتہ اشک بہاتے کیوں ہو

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہؔ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

مومنؔ سے

ناکامیوں سے کام رہا عمر بھر ہمیں
پیری میں یاس ہے جو ہوس تھی شباب میں

چھٹ کر کہاں اسیر محبت کی زندگی
ناصح یہ بند غم نہیں قیدِ حیات ہے

شبِ غمِ فرقت ہمیں کیا منہ دکھلائے تھا
دم رکے تھا سینے میں کم بخت جی گھبرائے تھا

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

دردؔ سے

ملک خبر ہے کہ ہر گھڑی ہم کو!!!
اب جدائی بہت ستاتی ہے

دردؔ کا حال کچھ نہ پوچھو تم!!!
وہی رونا ہے نت وہی غم ہے

اپنے تئیں تو ہر گھڑی غم ہے الم ہے داغ ہے
یاد کرے ہمیں کبھی کب یہ تجھے دماغ ہے

یہ کیا درد تجھ پر مصیبت پڑی — کہ دن رات نالہ ہے اور آہ ہے
ہر شام مثلِ شام ہوں میں تیرہ روزگار — ہر صبح مثل صبح گریباں درید ہوں
جیوں شمع روتے روتے ہی گزری تمام عمر — تو بھی تو داغ دردِ دل اپنا نہ دھو سکا
عاشق بے دل ترا یاں جب تلک جیتا رہا — زندگی کا اس کو جو دم تھا دم شمشیر تھا

مصحفی سے

غم کھاتا ہوں جتنا مری نیت نہیں بھرتی — کیا غم ہے مزے کا کہ طبیعت نہیں بھرتی
درد و غم کو بھی ہے نصیبہ شرط — یہ بھی قسمت سوا نہیں ملتا
کیا مصیبت ہے کھلے آنکھ تو رونا آئے — اور جھپکے تو وہی خواب پریشاں دیکھوں
کشورِ دل کو خدا جانے یہ کس نے لوٹا — اس میں جو گھر نظر آتا ہے سو ٹوٹا پھوٹا
لوگ کہتے ہیں محبت میں اثر ہوتا ہے — کون سے شہر میں ہوتا ہے کدھر ہوتا ہے

جرأت سے

جستجو میں دل کی بہلانے کو جی کھونا پڑا — جو ہنسی کی بات تھی اس کا ہمیں رونا پڑا
اس کا بیمار نہ نکلا کبھی گھر سے جرأت — گھر سے تابوت ہی آخر کو نکلتے دیکھا
اور تو کیا مشغلے ہیں ہجر میں تیرے مگر — دل کی بے تابی سے سو سو بار اٹھنا بیٹھنا
سر دیجئے راہِ عشق میں پر منہ نہ موڑیے — پتھر کی سی لکیر ہے یہ کوہ کن کی بات
فصلِ گل گرچہ ہزار آئے یہ اپنا جرأت — دل پژمردہ نہ جوں غنچۂ تصویر کھلا!!!
نزع میں بھی تیری صورت کو نہ دیکھا افسوس — مرتے مرتے بھی نہ ارمان نظر کا نکلا

غالب سے

میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں — وہ ستمگر مرے مرنے پر بھی راضی نہ ہوا
دوست غمخواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا — زخم کے بڑھتے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا
جہاں میں ہوں غم و شادی بہم ہمیں کیا کام — دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں
بس ہجومِ ناامیدی خاک میں مل جائے گی — وہ جو اک لذت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے
ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق — نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی
منحصر مرنے پر ہو جس کی امید — ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے
کوئی امید بر نہیں آتی — کوئی صورت نظر نہیں آتی

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی　　موت آتی ہے پر نہیں آتی

جسے نصیب ہو روز سیاہ میرا سا　　وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

غم واندوہ کی یہ یک رنگی اس میں شک نہیں کہ دہلوی شاعری کے مشہور ترین دور کی اہم خصوصیت ہے اور اسی لیے تمام دہلوی شاعری کو غم نصیب، گردانا جاتا ہے مگر نیاز فتح پوری اس غم نصیبی کی تہ تک نہیں پہنچ سکے۔

'ریاض نمبر' میں لکھتے ہیں:۔

"ظاہر ہے کہ دہلی کی شاعری ایک سر جذبات کی زبان و گفتگو ہے اور جذبات بھی وہی جن کا تعلق زیادہ تر حرمان و مجبوری و ناکامی سے ہے اس لیے یوں تو جذبات کی وسعت کے لحاظ سے اس کو بھی بہت وسیع ہونا چاہیے لیکن اس میں یک رنگی پیدا نہیں ہو سکی اور ان کا تنوّع ثابت کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک ہی راگنی کو مختلف سازوں کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے برخلاف لکھنؤ کے کہ وہاں کی شاعری کا تعلق جذبات سے کم اور معاملات سے زیادہ ہے اور معاملات کی دنیا چونکہ بے پایاں چیز ہے اس لیے لکھنؤ میں مختلف رنگ کے شعراء نظر آتے ہیں اور شوخی و بے باکی، محاکات و معاملہ بندی، رندی و آزادی، جوش و سرمستی وغیرہ بہت سی وہ باتیں جن کا تعلق عشق کی مادّی دنیا سے ہے یہاں بکثرت نظر آتی ہیں جنھوں نے مختلف اسلوبِ بیان کے تحت نہ صرف تشبیہات و استعارات کی فضا کو بہت زیادہ وسیع کیا بلکہ زبان کو بہ حیثیت زبان ہونے کے بھی بہت ترقّی دی جس کو رعایتِ لفظی کے روشن پہلو سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ چونکہ غم کی صرف ایک زبان ہے اس لیے دہلی کی شاعری نے عمیق جذبات اور روحانیت کے لحاظ سے خواہ کتنی ہی ترقی کی ہو لیکن راگنی وہی ایک رہی اور لکھنؤ کی شاعری نے انسانی زندگی کی کیسی ہی عام سطح کیوں نہ نمایاں کی ہو لیکن چونکہ نشاط کی زبانیں کثیر ہیں اس لیے اس میں تنوّع رنگینی، لطف زبان حسنِ بیان حسن بیان پیدا ہونا ضروری تھا۔

یہ صحیح ہے کہ غم کی ایک زبان ہوتی ہے مگر اس غم میں سینکڑوں دلوں کی دھڑکن اور سینکڑوں نگاہوں کی محرومی و تشنگی چھپی ہوتی ہے۔ دہلی کی، غم نصیبی، یا غم پسندی کو وہاں کے ماحول میں خصوصاً سیاسی ماحول میں دیکھنا چاہیئے تو اس کی بلاغت، جامعیت واضح ہو جائے گی۔

اور یہ عیاں ہو جائے گا کہ اس کے مقابلے میں لکھنؤ کی سطحی مسرّت معمولی درجے کی چیز ہے۔

لیکن دہلی کے تمام شاعری غم نصیب نہیں ہے۔ میر کے درد کی یہ اہم خصوصیت ضرور ہے اور اتنی اہم ہے کہ اس نے بعد کی دہلوی شاعری پر مدتوں اپنا اثر قائم رکھا۔ پھر بھی یہ ایک خاص تعلیم و تربیت والے گروہ کا مخصوص انداز تھا جسے ہر ایک نباہ نہ سکا نہ نباہ سکتا تھا۔ خود میر کے زمانے میں بھی حاتم، سودا، میر حسن، جرأت، انشا وغیرہ اس طریقے سے متاثر تو ہیں لیکن اُن کا یہ اپنا رنگ نہیں ہے۔ ان میں یہ سپردگی اور بے اختیاری نہیں جو میر، درد، قائم، اثر وغیرہ کے یہاں ملتی ہے۔ تصوّف نے ان کی روح کو نہیں بلکہ صرف دماغ کو متاثر کیا تھا وہ اس کے قائل تو ہیں لیکن اس کے عامل نہیں۔ یہی غیر آہنگی آگے بڑھ کر متوسطین یعنی غالب، ذوق، ظفر، مومن، شیفتہ وغیرہ میں اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔ فراق گورکھپوری اس "با اختیاری" کو طربیہ رنگ سے تعبیر کرتے ہیں۔ وہ صحیح لکھتے ہیں کہ

"طربیہ اور نشاطیہ رنگ شاعری دہلی میں شاہ حاتم سے شروع ہو جاتا ہے بلکہ ولی دکنی اور دکن کے دوسرے شعرا اور سودا کے یہاں یہ رنگ اپنے پورے نکھار پر پہنچ جاتا ہے۔ پھر بھی سودا، ذوق، مصحفی، جرأت سب کے سب کم و بیش عشق زدہ بھی ہیں اور مغلوب العشق بھی (انشا نسبتاً بہت زیادہ آزاد ہیں) بہر حال میر اور سودا عشق کے دو رخ پیش کرتے ہیں۔ سوال المیہ اور طربیہ کا اتنا نہیں جتنا عشق کے زیر اثر بکار رہنے یا مٹ رہنے کا ہے خواہ عاشق عشق و حسن سے مغلوب ہو یا حسن و عشق عاشق سے۔ ہم جذبات کے شکار ہو جائیں یا جذبات پر حاوی یا بقول ورڈزورتھ ایک کی دوسرے پر فرماں روائی ہو۔

دیکھئے میر اور آتش پر ایک ہی جذبے نے کیا اثر کیا ہے:۔

میر ~ ہو گا کسی دیوار کے سائے کے تلے میر	کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو
آتش ~ دھوپ میں سایۂ دیوار نے سونے نہ دیا	خاک پر سنگِ در یار نے سونے نہ دیا
غالب ~ منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید	ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے
آتش ~ موت مانگوں تو ملے آرزوئے خواب مجھے	ڈوبنے جاؤں تو دریا ملے پایاب مجھے

گویا دوسرے الفاظ میں کہا جا سکتا ہے کہ دہلی کا غم (بظاہر) یکساں ہونے کے باوجود بھی تنوع رکھتا ہے اور انفرادیت ہر جگہ کار فرما نظر آتی ہے۔ سودا، ذوق، جرأت، مصحفی، غالب، شیفتہ، ظفر غم زدہ تو

ہیں لیکن غم سے مغلوب نہیں اس کے علاوہ جب مرکز شاعری لکھنؤ منتقل ہوا ہے تو وہ مسایک فہی بھی پس منظر میں نہ رہا جو دہلی میں مواد و تجربات اور واردات کے لیے اساس بنا ہوا تھا۔ شعرا میں وہ آزاد منشی اور آزاد روی بھی نہ رہی۔ معاش کی احتیاج نے ایسے شاہوں اور امیروں کا پابند کر دیا جو علو نفسی آزاد طبعی کے قائل نہ تھے۔ شعراء کی قدر داتی گویا نوکری چاکری یا دربار داری کی حیثیت رکھتی تھا اور ان کا مقصد زیادہ تر ان سے حصولِ انبساط ہوتا تھا۔ ایسے میں غم واندوہ، کا گزر کہاں وہ ذاتی چیز ہوتی ہے اپنی ملکیت۔ اسی لیے جرأت، انشاء، مصحفی وغیرہ کا کلام بیش تر ایسا ہے کہ لوگوں اور سرپرستوں کی خوش کرنے کے لیے ہے یا مشاعرے میں دادِ ہنر لینے اور مرعوب کرنے کے لیے اور جہاں انھوں نے اپنے ذاتی احساسات پیش کیے ہیں اس کا رنگ دوسرا ہے جس میں وہی دہلوی درد و غم پنہاں ہے۔

معاش اور زندگی کی خاطر غم، سے بچے رہنے یا گریز کا یہ انداز مصحفی و انشاء سے گزر کر جب متوسطین تک پہنچتا ہے تو یہ اور زیادہ زور دینے لگتے ہیں ان کے نزدیک محض نشست الفاظ و محاورات سنگلاخ زمینوں، مشکل ردیف اور قافیوں کی سر انجامی ہی طرۂ امتیاز قرار پاتی ہے۔ یہ لوگ اس درد و غم سے بالکل محفوظ ہیں جن کے جمع کرنے سے میر اور ان کے ہمعصروں میں دیوان بنا کرتے تھے یہ شعراء تو صرف فن ظاہری اور اظہار ہنر مندی میں لگن ہیں۔

ذوقؔ ؎

تو جان ہے ہماری اور جان ہے تو سب کچھ
ایمان کی کہیں گے ایمان ہے تو سب کچھ

نگہ کا وار تھا دل پر پھڑکنے جان لگی
چلی تھی برچھی کسی پر کسی کے آن لگی

بلبل ہوں صحنِ باغ سے دور اور شکستہ پر
پروانہ ہوں چراغ سے دور اور شکستہ پر

ظفرؔ ؎

سر تلک دستِ ستم جوں ہی ترا قاتل بڑھا
خونِ جسمِ ناتواں تل تل گھٹا تل تل بڑھا

جب چمن میں اس کے آنے کی خبر اڑ جائیگی
گل کی رونق دم میں اے بادِ سحر اڑ جائیگی

چلنا مریضِ غم کو ترے آٹھ نو قدم
معلوم ہو وے ضعف سے دس بیس سو قدم

غالبؔ ؎

روتے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے
دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے

گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جاتے ہے

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا — لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

مومن ؎

کل تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے — کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے
وہ نمک پاش بھی نہیں ہوتے — یوں ہی دل کو فگار ہوتا تھا
حال دل یار کو لکھوں کیوں کر — ہاتھ دل سے جدا نہیں ہوتا

شیفتہ ؎

نہ دیا ہائے مجھے لذت آزاد نے چین — دل ہوا رنج سے خالی بھی تو جی بھر آیا
آپ جو ہنستے رہے شب بزم میں — جان کو دشمن کی میں رویا کیا
ہے شمع انجمن وہ مہ آتشیں عذار — گھی کے جلیں گے آج تو دشمن کے گھر چراغ

ایک دوسری قسم کی انفرادیت (یعنی اس روحانی جان کاہی سے دوسری صورت گریز کی) مومن و غالب کی ہے۔ یہاں جذبات اور معاملات عشق دونوں ہیں لیکن دیوانگی اور سپردگی نہیں ہے بلکہ شاعر کا دماغ اپنی دلی خواہشوں کا لطف اٹھا کر ان میں فن کارانہ خوبی و رعنائی پیدا کرتا ہے۔ رعنائی بیان یعنی آرٹ کا حسن ان دونوں اور ان کے بعض شاگردوں میں معنویت لیے ہوئے زیادہ موجود ہے۔ ذوق کے یہاں عشق لکھنوی شعراء کی طرح خیالی ہے۔ ظفر کے یہاں اپنی زندگی کی تکالیف ہیں یا شاہانہ بوالہوسی۔ مومن و غالب میں عشق مجازی کی تحلیل نفسی ہے۔ جذبات کی وہ رنگارنگی جو لکھنؤ میں صحیح طور پر ہونا چاہیے تھی غالب میں سب سے زیادہ موجود ہے۔ ساتھ ہی آرٹ، یعنی پرکاری ان کا بے خطا حربہ ہے اس لیے اس دور کے با اختیار عشق کے وہی امام ہیں۔

مومن ؎

درد ہے جاں کے عوض ہر رگ و پے میں جاری — چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہوگا
چھوٹ کر کہاں اسیر محبت کی زندگی — ناصح یہ بند غم نہیں قید حیات ہے
اگر غفلت سے باز آیا جفا کی — تلافی کی بھی ظالم نے تو کیا کی
صبر وحشت اثر نہ ہو جائے — کہیں صحرا بھی گھر نہ ہو جائے
میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ — تجھ کو تیری نظر نہ ہو جائے
ناوک انداز جدھر دیدۂ جاناں ہوں گے — نیم بسمل کئی ہوں گے کئی بے جاں ہوں گے
غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا — میری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا

غالب سے

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغ جگر ہدیہ
مبارکباد اسدؔ غم خوار جان دردمند آیا

رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف برطرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی

نہ اتنا برشِ تیغ جفا پہ ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

شیفتہ سے

اس حسن نوبہار کو بدنام مت کرو
تھی شیفتہؔ کے پہلے ہی شورش دماغ میں

افسردہ خاطری وہ بلا ہے کہ شیفتہؔ
طاعت میں کچھ مزا ہے نہ لذت گناہ میں

اضطراب جرس ہے کیوں کہوں دِل کو
کہیں جنبش ہوئی ہے محمل کو

آئین ناز کینہ و رسم ادا ستم
معشوق بے ہنر ہے جو بیداد گر نہ ہو

اِک دم کے نہ ملنے پر نہیں ملتے ہیں مجھ سے
اے شیفتہؔ مایوسی امید فزا دیکھ

کہوں میں کیا کہ کیا دردِ نہاں ہے
تمہارے پوچھنے ہی سے عیاں ہے

حالی سے

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ یہی ہے شاید
خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام
گویا ہمارے سر پہ کوئی آسماں نہ تھا

روزِ وداع بھی شبِ ہجراں سے کم نہ تھا
کچھ صبح ہی سے شامِ الم کا ظہور تھا

میں تو میں غیر کو مرنے سے اب انکار نہیں
اک قیامت ہے ترے ہاتھ میں تلوار نہیں

متاخرین شعرا خصوصاً داغ اس طرز تغزل سے ناآشنا نہ تھے مگر ان کا فطری میلان انہیں رندی کی طرف لے گیا۔ یہ رندی و ہوس ناکی لکھنؤ میں ہونا چاہیے تھی۔ لیکن وہاں تصنع کے پردے پڑے ہوئے تھے اور سطحیت مذاق نے رکیک و تبذل اور عامیانہ مضامین کو بوالہوسی کے مضامین میں ضم کر دیا تھا۔ لیکن داغ نے جرأتِ رندانہ سے کام لیا اور وہ آرزو جو ہر دل میں تھی داغ اپنی زبان پر بے باکانہ لے آئے۔ اس عہد میں یہ اخلاقی جرأت بھی دہلی کی آزاد

مستی اور آزادروی کی آخری مثال تھی۔ ؎

ہائے وہ دن کہ میسر تھی ہمیں رات نئی روز معشوق نیا روز ملاقات نئی
کچھ نرالا ہے جوانی کا بناؤ شوخیاں زیور ہیں اس رن کے لیے
چاہنے والوں سے گر مطلب نہیں آپ پھر پیدا ہوئے کن کے لیے
بزم دنیا تھی قابلِ جنّت خوب بنتی اگر یہیں بنتی

اسی سلسلے میں ان دہلوی شعراء کے تبدیلی مذاق عشق کو بھی نظر میں رکھا جائے جو دہلی سے لکھنؤ جا کر بس گئے تھے۔ مصحفیؔ میں میرؔ کی سی بے اختیاری اور سوداؔ کی با اختیاری دونوں موجود ہیں۔ جرأتؔ میں لکھنوی بوالہوسی کے ساتھ ساتھ بہ قول مصحفیؔ ہاتھی، رنگ بھی موجود ہے۔ انشاؔ البتّہ پورے طور پر لکھنوئی رنگ میں رنگ گئے تھے۔ سحرالبیانؔ میں بھی عیش و عشرت کے مناظر لکھنوئی ماحول سے ماخوذ ہیں۔ عورتوں کے زیورات اور خارجی حسن سے تاثر پذیری ان تمام شعراء کے یہاں موجود ہے۔

سوزؔ ؎

نتھ کے موتی پکارتے ہیں پڑے تیرے عاشق کا ناک میں دم ہے
زلف کے پٹّوں میں کیا جو کر دھلتی یا الٰہی ہاتھ ہوں شانے کے خشک
مسی پہ سرخی پان دیکھ میری عقل بھولی ہے
کہ ہے خورشید تاباں تس پہ ایسی شام پھولی ہے
ہر صبح منہ چڑھے ہے اس تند خو کے اُٹھ کے کیا آہنی کلیجہ دیکھو ہے آرسی کا

مصحفیؔ ؎

کل پان کا رنگ آئینے میں دیکھ وہ بولے کیا لال ہوئے ہیں لب و دندان ہمارے
پہنے ہوئے دیکھا ہے اسے سرخ جو جامہ ہے دجلۂ خوں تا بہ گریباں ہمارے
بھیگے سے ترا رنگِ حنا اور بھی چمکا!!! پانی میں نگاریں کفِ پا اور بھی چمکا!
جوں جوں کہ پڑیں منہ پہ ترے مینہ کی بوندیں جوں لالۂ تر حُسن ترا اور بھی چمکا!
صاف چولی سے عیاں ہے جوبن سرخ ترا نہیں چھپتا تہِ شبنم چمن سُرخ ترا!

انشاؔ ؎

ہے ترا گال مال بوسے کا کیوں نہ کیجے سوال بوسے کا

صبح رخسار اُس کے نیلے تھے　　شب جو گزرا خیال بوسے کا
انکھڑیاں سرخ ہو گئیں چٹ سے　　دیکھ لیجے کمال بوسے کا

جرأت ؎

جادو ہے نگہ چھب ہے غضب قہر ہے مکھڑا　　اور قد ہے قیامت
غارت گرِ دیں وہ بت کافر ہے سراپا　　اللہ کی قدرت

اس کے بعد معشوق کا سراپا بیان کیا ہے اور آخر میں لکھتے ہیں ؎

بے تاب ہو ٹک چلنے کا جو میں نے کیا عزم　　دے بیٹھے وہ گالی
کچھ اور کیا قصد تو کس ناز سے بولے　　بل بے تِرَ جرأت

خلاصہ اس بحث کا یہ ہے کہ دہلی میں عشق کا مسلک وہاں کے تمدن میں سرایت کیے ہوئے تھا اس لیے داخلیت وہاں کی شاعری کا جزوِ اعظم ہے۔ جوں جوں یہ عاشقی پیشگی کے بجائے فرزانہ عشق رواج پانے لگتا ہے یہاں تک کہ متوسطین کے دور تک یہ تمام تر رواج پایا جاتا ہے۔ انفرادی امتیازات شاعروں میں نظر آنے لگتے ہیں۔ معشوق کا نظریہ بھی چونکہ مختلف تھا اس لیے بحر نصیبی دورِ اول میں خصوصیت کے ساتھ احساس کلام ہے لیکن آخر دور میں یا تو معاملات کی طرف توجہ زیادہ ہو جاتی ہے یا پھر لکھنؤ کی طرح لفظی صناعی کی طرف۔ لکھنؤ میں دہلی کے برخلاف دولت اور عیش و عشرت کی فراوانی کے باعث زندگی سے لطف اٹھانے اور صنفِ نازک سے قربت کے زیادہ مواقع ملتے ہیں۔ اس لیے وہاں کی شاعری میں معشوق نگاہوں کا مرکز ہے اور اس سے جلوہ گری کی کوئی ادا چھوٹنے نہیں پاتی بوالہوس کو الگ تازیانہ ملتا ہے۔ شعرا کی قدر و منزلت اور شہرت انہیں اُستاد، فن کار اور صناع بننے اور بنانے پر مجبور کرتی۔ لکھنؤ کے شاعر چونکہ زیادہ ڈوب کر، نہیں لکھتے اس لیے لفظی عشوہ گری سے کام نکالتے ہیں وہ عشق کو موضوع سخن سمجھتے ہیں۔ عشق کی وارفتگی ان کے بس کی نہیں۔ صرف آتش ایسے ہیں جو مصحفی کے اثر سے لکھنؤ کی سر دفضا میں اپنی شعلہ نوائی سے کچھ گرمی قائم رکھتے ہیں۔ فراق گورکھپوری لکھنؤ کی شاعری کے متعلق صحیح لکھتے ہیں:۔

"پورا لکھنؤ اور لکھنؤ کے تمام شعرا ایک ہی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ مصحفی، انشا، جرأت، ناسخ، آتش، امیر، یا مومن میں گر کوئی فرق ہے تو یہ وہ فرق نہیں جو میر اور سودا میں تھا یہاں ہر شاعر کی خصوصیت کے باوجود مزاجِ شاعری میں یک رنگی

اور یکسانیت زیادہ ہے یہاں کا پنچایتی رنگ ایک ہی ہے۔ یہاں کی شاعری رسمی اور روایتی پہلے ہے انفرادی اور حقیقی بعد کو، لفظ بیتی پہلے سے آپ بیتی اور جگ بیتی بعد کو"۔

گویا میر کے دور کی غمگین یکسانیت کے بالکل برعکس لفظی یکسانیت لکھنؤ میں جاری وساری نظر آتی ہے۔ رندی و بوالہوسی کا جہاں تک تعلق ہے۔ یہ انشاء، جرأت کے زمانے سے شروع ہوئی اس وقت اس میں عشق مجازی کا بھی شائبہ نظر آتا تھا لیکن ناسخ اور ان کے بعد کے عہد میں یہ محض رسمی ہوتا گیا جو برائے شعر گفتن خوب" تھا۔

لکھنؤ اور دہلی کے عشق کے نظریے میں جو فرق ہے اس کی توضیح اور توجیہہ کے بعد ایک دوسرے موضوعات کے فرق کو بیان کرنا ضروری ہے۔

۴۔ ہر تہذیب و تمدن ایک فلسفۂ زندگی رکھتا ہے جو اسے ذہنی غذا بہم پہنچاتا ہے اسی فلسفۂ زندگی سے اس کی قدریں بنتی ہیں۔ کبھی خالص مذہبی کبھی متصوفانہ، کبھی رندانہ رجحانات قوموں کے مزاج میں سرایت کرتے رہتے ہیں اور شاعری کا تعلق چونکہ زندگی سے ہے اس لیے یہ تفکرات شاعری میں بھی تراوش کر جاتے ہیں۔

دہلوی شاعری فقر و فاقے میں پروان چڑھی اہلِ حال و قال درویش اور فقیر منشوں کی صحبت میں پلی۔ تصوف دہلی کے تمدن کا خاص طریقۂ فکر و نظر رہا ہے اور اس میں کیا ہندو اور کیا مسلمان سب ہی شریک تھے۔ وحدت وجود، ہمہ اوست ہمہ از دست، فنا فی اللہ، فنا فی الذات، تزکیہ نفس تجرید، وغیرہ وغیرہ تمام موضوعات تصوف دہلی کو ایران کی تمدنی و ادبی تقلید میں حاصل ہوئے ہی تھے۔ یہاں کی سیاسی ابتری اور بدحالی نے اس میراث کو اور بھی تقویت دی عبرت، دنیا کی ناپائے داری اور زندگی کا نقش برآب ہونا اسی قسم کے جملہ مضامین وہاں کی شاعری میں راہ پا گئے برخلاف اس کے لکھنؤ میں معاشی مرفہ حالی اور شیعیت دونوں کے باعث یہ چیز وہاں عام نہ ہو سکی۔ (ایک دو افراد مثلاً آتش) میں مصحفی کی شاگردی، آزاد منشی اور فقیری کے اثر سے جو بات ملتی ہے وہ عام نہیں ہے یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ ناسخ کے یہاں خرابیاں ہیں ان میں سے بیشتر آتش کے یہاں بھی موجود ہیں۔

تصوف ایک قسم کا اخلاقی فلسفہ بھی ہے جس میں خیال اور فکر کی بلندیاں بھی ملتی ہیں اور زندگی کے متعلق بصیرت کی آنکھ بھی کھلتی ہے۔ یہ نظریے اور افکار ایک فلسفیانہ یعنی ترکیبی انداز میں پیش

کیے جاتے ہیں۔ تصوّف کی بنیاد چوں کہ الٰہیات پر قائم ہے۔ اس لیے خیال اور فکر میں بلندی اور پاکی آنی لازمی تھی۔ لکھنؤ میں یہ چیزیں ہیں۔ لیکن کم اور "آپ بیتی" معلوم نہیں ہوتیں۔

اسی طرح قدماء میں سلیم نے شیخ محی الدین ابن عربی کی مشہور کتاب فوص الحکم، کا ترجمہ اردو میں نظم کیا۔ میر فضل علی دانا، شاگرد مضمون نے صوفیانہ شاعری کو خاص اپنا فن بنالیا تھا۔ اسی طرح شیخ فرحت اللہ فرحت اور میر ولایت اللہ خاں نے بھی زیادہ تر تصوّف و توحید سے سروکار رکھا اور خواجہ میر درد کا تو اپنا یہ خاص موضوع ہی تھا بلکہ اردو شاعری میں تو انہی کا کلام صوفیانہ شاعری کی سب سے اچھی مثال ہے۔ خود بھی لکھتے ہیں ؎

پھولے گی اس زمین میں گلزارِ معرفت　　　یاں میں زمین شعر میں یہ تخم بو گیا

غرض کہ قدما یعنی ولی کے دور سے لیکر میر و مرزا کے زمانے تک تو یہ حال رہا کہ درویشی اور شاعری تقریباً دوش بدوش چلتی رہیں۔ طرزِ کلام کے علاوہ تذکروں سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ شاہ ملول، مرزا عشق شاہ فصیح، میر عبدالقادر، مظہر جان جاناں وغیرہ میں سب اسی قسم کے بزرگ درویش گزرے ہیں۔ اور وہ شعراء جو صوفی غش نہ تھے۔ مثلاً سودا، سوز، میر حسن وغیرہ یہ لوگ اپنے تمدن کے زیر اثر رواجاً ان کا بھی یہی طریقہ رہا اور جسے مصحفی نے تمام عمر وہاں قائم بھی رکھا لیکن بعد کو یہ رنگ وہاں معزول کر دیا گیا۔

متوسطین شعرائے دہلی میں ذوق و ظفر و غالب کے یہاں بھی یہ مضامین پائے جاتے ہیں لیکن یہ لوگ صوفی منش نہیں ذوق زندگی کے تجربات کو اخلاقی رنگ دیتے ہیں۔ پیری مریدی کا بھی سلسلہ ہے غرض کہ یہاں بھی وہ انفرادی رنگ نظر آتا ہے جو عاشقانہ مضامین کے سلسلے میں نظر آیا تھا جس طرح میر کے دور کے بعد عاشق پیشگی کم ہوتی گئی اسی طرح تصوّف کا مسلک بھی سودا سوز، میر حسن، ذوق، غالب وغیرہ کے یہاں ان کی زندگی نہیں، ان کی شاعری ہے البتہ شاہ محمد اکبر ابوالعلائی اور شاہ عبدالعلیم آسی کے یہاں یہ رنگ اصلیت کے ساتھ ہے۔ متاخرین یعنی داغ وغیرہ کے یہاں یہ چیز تقریباً ختم ہو گئی ہے۔ مثالیں درج ذیل ہیں۔

حاتم ؎

کہیں وہ خالق بے چون و بے نشان ہوا　　　کہیں وہ مالک و ملک و ملک عیان ہوا
کہیں وہ صاحب مال و زر و نشان ہوا　　　کہیں وہ بادشہ تخت لامکان ہوا !!!
کہیں وہ جسم ہوا اور کہیں وہ جان ہوا

کہیں فقیر کی صورت ہوا سوال کیا — کہیں وہ شیخ و مشائخ بنا و حال کیا
کہیں مدرسے میں فاضل ہو قیل و قال کیا — کہیں جلال دکھایا کہیں جلال کیا
کہیں وہ جان ہوا اور کہیں اجان ہوا

کہیں وہ صورت انساں ہو کر کلام کرے — کہیں وہ خلق کو اِک دم میں قتلِ عام کرے
کہیں وہ مہر سے عالم کے تئیں غلام کرے — کہیں وہ خلق کو اک دم میں قتلِ عام کرے
کہیں وہ قتل ہوا اور کہیں امان ہوا

مسافر اُٹھ تجھے چلنا ہے منزل — بجے ہے کوچ کا ہر دم نقارا
مثالِ بحر موجیں مارتا ہے — کیا ہے جس نے اس جگ سے کنارا

کعبہ و دیر میں حاتم بہ خدا غیر خدا — کوئی کافر نہ کوئی ہم نے مسلماں دیکھا

میسّر فقیر کا ہے جس کو وہیم — وہی ہے بادشاہِ ہفت اقلیم
ہے جس کے تحت میں گنج قناعت — نظر میں خاک ہے اس کے زر و سیم

بیٹھنے کو شاخِ طوبیٰ پر نہیں کرتے نگاہ — اس چمن کے بلبلوں کا آشیاں ہی اور ہے
قائم سے

غافل قدم کو اپنے رکھیو سنبھال کر یاں — ہر سنگ رہ گزر کا دوکان شیشہ گر ہے

موقوف ضد ہی پر تو ہے ہر شے کی معرفت — کچھ کفر بھی ضرور ہے اسلام کے لیے

خس نمط ساتھ موج کے لگ لے — بہتے بہتے کہیں تو جائے گا

جز و کل کے فرق پر مت جا تنک اس آتش کو دیکھ — ہے جو تودے میں وہی ذرہ سی چنگاری میں ہے

کھولی تھی چشم دید کو تیرے پر جوں حباب — اپنے تئیں میں آپ نہ آیا نظر کہیں !!!

واقف نہیں ہم کہ کیا ہے بہتر — جز یہ کہ تری رضا ہے بہتر
دیتا ہے وہی طبیب حاذق — بیمار کو جو دوا ہے بہتر

محاسبے سے وہ صبحِ جزا کے ایمن ہیں — جو آپ روز و شب اپنا حساب لیتے ہیں

تدبیر جس کی ملّتِ روحی کو کر دے دفع — جویا ہوں مدّتوں سے میں ایسے طبیب کا

حرفِ کفر و دیں پر کیا ہے منحصر
ہاں دلا خذ ما صفا دع ما کدر !!!

درد ؎

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب جا کے ہو کریں

مت دیکھیو تو اس میں کہ مشہود کون ہے
ہر مرتبہ میں دیکھیو موجود کون ہے

دونوں جگہ ہیں معنیٔ مولا ہی جلوہ گر
غافل ایاز کون ہے محمود کون ہے

دین و دنیا میں تو ہی ظاہر ہے
دونوں عالم کا ایک عالم ہے

ماہیتوں کو روشن کرتا ہے نور تیرا
اعیان ہیں مظاہر، ظاہر ظہور تیرا

ہے جلوہ گاہ تیرا کیا غیب کیا شہادت
یاں بھی شہود تیرا واں بھی حضور تیرا

واہ وا قسمت کی مہجوری کو دیکھا چاہیے
وہ ہوا بے پردہ تب ہم اس کو ہم کہنے لگے

ڈھونڈتے ہیں آپ سے اس کو پرے
شیخ صاحب چھوڑ گھر باہر چلے

غافل تو کدھر بہکے ہے ٹک دل کی خبر لے
شیشہ جو بغل میں ہے اسی میں تو پری ہے

باغ جہاں کے گل ہیں یا خار ہیں تو ہم ہیں
گر یار ہیں تو ہم ہیں اغیار ہیں تو ہم ہیں

دریائے معرفت کے دیکھا تو ہم ہیں ساحل
گر وار ہیں تو ہم ہیں گر پار ہیں تو ہم ہیں

وابستہ ہے ہمیں سے گر جبر ہے و گر قدر
مجبور ہیں تو ہم ہیں مختار ہیں تو ہم ہیں

الفاظ خلق ہم بن سب مہملات سے تھے
معنی کی طرح ربطِ گفتار ہیں تو ہم ہیں

آئینے کی طرح غافل کھول چھاتی کے کواڑ
دیکھ تو ہے کون بارے تیرے کاشانے کے بیچ

تجھ کو نہیں ہے دیدۂ بینا وگرنہ یاں
یوسف چھپا ہے آن کے ہر پیرہن کے بیچ

قاصد نہیں یہ کام ترا اپنی راہ لے
اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے

اہلِ فنا کو نام سے ہستی کے ننگ ہے
لوحِ مزار بھی مری چھاتی پہ سنگ ہے

غیر سے کیا معاملہ آپ ہیں اپنے دام میں
قید خودی اگر نہ ہو پھر تو عجب فراغ ہے

غافل خدا کی یاد پہ مت بھول زینہار
اپنے تئیں بھلا دے اگر تو بھلا سکے

میر ؎

وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں
معلوم اب ہوا کہ بہت میں بھی دور تھا

سحر گوشِ گل میں کہا میں نے جا کر
کھلے بند مرغِ چمن سے ملا کر

لگا کہنے فرصت ہے یاں اک تبسم
سو وہ بھی گریبان میں منہ چھپا کر

جو پوچھا کہ کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

ہر قطعۂ چمن پہ ٹک گاڑ کر نظر کر
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنا ہے

سرسری اس جہان سے گزرے
ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

سودا ؎

جزو و کل میں فرق اپنا ہی فقط ہے اعتماد
ورنہ جس خرمن کو دیکھا بالحقیقت دانہ تھا

میں ہوں خود دریا وئے کو تہ نظر کے سامنے
ظرف و موج و قطرہ میرے رخ کا اک پردہ ہوا

اس قدر سادہ و پرکار کہیں دیکھا ہے
بے نمود اتنا نمودار کہیں دیکھا ہے

ختم ہیں نے رنگیاں تجھ پر کہ تیرے حسن سے
اتنی بے رنگی پہ کس کس رنگ کا جلوہ ہوا

ہم ہی ہیں عالمِ اکبر ہوئے گو جرمِ صغیر
مظہرِ جلوۂ حق حضرتِ انسان ہیں ہم

بھلا گل تو، تو ہنستا ہے ہماری بے ثباتی پر
بتا روتی ہے کس کی ہستیٔ موہوم پر شبنم

میر حسن ؎

ہجراں تو ہے پر یہ نہیں معلوم کچھ ہمیں
ہم آپ سے جدا ہیں کہ ہم سے جدا ہے وہ

کیا کہیں اپنا ہم نشیب و فراز
آسماں گاہ گہہ زمیں ہیں ہم

وہم میں اپنے تھے بہت کچھ لیک
خوب دیکھا تو کچھ نہیں ہیں ہم

ہم کو ناکارہ جان مت لیلائے
تیرے ہی نام کے نگیں ہیں ہم

عمارات جہاں کی پائے داری پر اے منعم
نظر سے مت گرا دینا کسی کے دل کے کونے کو

سر کو نہ پھینک اپنے فلک پر غرور سے
تو خاک سے بنا ہے ترا گھر زمین سے

تیری مدد سے تیرا اور اک ہو سکے ہے
ورنہ اس آدمی سے کیا خاک ہو سکے ہے

آپ پر اپنا اختیار نہیں
جبر ہے ہم پہ کس قدر دیکھو

پیدا ہے حدوث اس کا تغیر ہی سے اس کے
کس طرح تخیل ہو قدامت پہ زمانا

مصحفیؔ ؎

مخلوق ہوں یا خالق مخلوق نما ہوں
معلوم نہیں مجھ کو کہ میں کون ہوں کیا ہوں

ہوں شاہد تنزیہ کے رخسار کا پردہ
یا خود ہی میں شاہد ہوں کہ پردے میں چھپا ہوں

ہے مجھ سے گریبان گل صبح معطرؔ
میں عطر نسیم چمن باد صبا ہوں

گوش شنوا ہو تو مرے رمز کو سمجھے
حق یہ ہے کہ میں ساز حقیقت کی نوا ہوں

یہ کیا ہے کہ مجھ پر مرا عقدہ نہیں کھلتا
ہر چند کہ خود عقدہ و خود عقدہ کشا ہوں

اے مصحفیؔ شانیں ہیں مری جلوہ گری میں
ہر رنگ میں میں مظہر آثارِ خدا ہوں

جو ہو جاتے ہیں دیوانے ترے اتنے نقابوں پر
خدا جانے کہ وہ تجھ کو کدھر سے دیکھ لیتے ہیں

سیر جہاں سے ہم کو خبر ہے بھی اور نہیں
اِک واہمہ سا پیشِ نظر ہے بھی اور نہیں

دیکھے ٹک آنکھ کھول کے غافل جو تو، تو پھر
ہستی تری بہ رنگ شرر ہے بھی اور نہیں

مبدا سے کوئی اب تک واقف نہیں ہے ہے ہے
یوسف کو گم کیا ہے اندھوں نے کارواں میں

گر غور سے دیکھئے تو ہرگز
معنی نہیں ماسوائے صورت

غالبؔ تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتا پائیں تو ناچار کیا کریں!

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینہ بادِ بہاری کا!

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلید تنک ظرفیِ منصور نہیں

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

ذوقؔ ؎

اسے ہم نے بہت ڈھونڈا نہ پایا
اگر پایا تو کھوج اپنا نہ پایا

جس انسان کو سگِ دنیا نہ پایا
فرشتہ اس کا ہم پایہ نہ پایا

مقدر ہے یہ گر سو دو زباں سے
تو ہم نے یاں نہ کچھ کھویا نہ پایا

جہاں دیکھا کسی کے ساتھ دیکھا
تجھے ہم نے کہیں تنہا نہ پایا

وہ از خود رفتہ ہوں جس کو خودی نے
خدائی میں اگر ڈھونڈا نہ پایا

بڑے موذی کو مارا نفسِ امارہ کو گر مارا
نہنگ و اژدہا و شیر نر مارا تو کیا مارا

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی نہ آئے نہ اپنی خوشی چلے

دنیا نے کس کا راہِ فنا میں دیا ہے ساتھ
تم بھی چلے چلو یونہی جب تک چلی چلے

اے شمع تیری عمرِ طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزار دے

پھول تو دو دن بہارِ جاں فزا دکھلا گئے
حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے

ظفرؔ ؎

مے وحدت کی ہم کو مستی ہے
بت پرستی خدا پرستی ہے

شعلہ ہے وہی شمع وہی ماہ وہی ہے
خورشید وہی نورِ سحر گاہ وہی ہے

یوسف ہے وہی وہی زلیخا وہی یعقوب
کنعاں ہے وہی مصر وہی چاہ وہی ہے

دکھاتا یار ہے ہر رنگ میں جلوہ ہمیں لیکن
کہاں سے لائیں وہ آنکھیں کہ جن آنکھوں سے ہم دیکھیں

گہہ شعلے میں گرمی ہے تو گل میں نزاکت ہے
ہر شے میں نظر آئی اللہ کی قدرت ہے

ترا حسن ہم جلوہ گہہ دیکھتے ہیں
جہاں دیکھتے ہیں جدھر دیکھتے ہیں

کریں دل کی کیوں کر نہ ہم پاسداری
کہ ہر دل میں ہم تیرا گھر دیکھتے ہیں

دیا اپنی خودی کو جو ہم نے اٹھا وہ جو پردہ سا بیچ میں تھا نہ رہا
رہے پردے میں اب نہ وہ پردہ نشیں کوئی دوسرا اس کے سوا نہ رہا

شیفتہؔ ؎

یاں خار و خس کو بے ادبی سے نہ دیکھنا
ہاں عالمِ شہود ہے آئینہ ذات کا

رازِ پوشیدہ پوچھیے کس سے
بے خبر ہے جو باخبر ہے کچھ

حجاب منظر مقصود ہے طلسم خودی
جو یہ طلسم نہ ٹوٹے تو فتحیاب نہ ہو

عبث ہے شیفتہ ہر اک سے پوچھتے پھرنا
ملے گا بادہ کشوں سے نشانِ بادہ فروش

وجد کو زمزمۂ مرغِ سحر کافی ہے
شیفتہ نازِ مغنی و مزامیر نہ کھینچ

کہاں پھر وہ نایاب پایا جسے
غلط شوق ہے جنس نایاب کا

معاملات حسن و عشق کے علاوہ تصوف شعراء کے لیے گویا دوسرا میدان تھا جس میں ان کا تخیل اپنی وسعتیں تلاش کرتا تھا۔ موضوع کی تبدیلی کے خیال سے اور مذاقِ زمانہ کا بھی لحاظ کرتے ہوئے بہت سے غیر صوفی شعراء صوفیانہ مضامین باندھتے تھے۔ دہلی میں گویا واردات قلبیہ اور تصوف کے مضامین یہ ہی دو چیزیں تھیں جنہیں وہ وقتاً فوقتاً اور طرح سے کام میں لاتے رہتے تھے۔

لکھنؤ میں برخلاف اس کے شاعروں کے تخیل نے دوسرے قسم کی وسعتیں تلاش کیں۔ مثلاً:-

۱۔ صائب کی تقلید میں مضمون بندی یا خیال بندی۔ اس میں مبالغہ غلو کی انتہا تک پہنچایا جاتا اور نازک خیالیاں کوہ کندن و کاہ برآوردن کا مصداق ہو جاتی تھیں۔

ناسخ ؎

کوئے جاناں میں ہوں پر محروم ہوں دیدار سے
پائے خفتہ زن ہیں دیدۂ بیدار پر

میری آنکھوں نے تجھے دیکھ کے وہ کچھ دیکھا
کہ زبان مژہ پر شکوہ ہے بینائی کا

۲۔ صائب کی تقلید میں تمثیل کا رنگ اختیار کیا یعنی کسی دلیل کو قائم کر کے اس کا ثبوت بہم پہنچانا۔

ناسخ ؎

بوسہ نہ کیوں لے شیر مرے مزار کا
ہوں میں شہید آہوئے چشم نگار کا

آتش ؎

آزاد ہیں قیود سے افتادگانِ خاک
اُڑتا پھر اشجر سے جو برگ خزاں گرا

تصوف کی اس تعلیم اور اس کے دوش بدوش درویش منشی کی اس تربیت نے جذبات عمق اور خیالات میں بلندی تو قائم ہی رکھی لیکن اسی کے ساتھ اس نے اسلوب میں متانت اور اعلا سنجیدگی کو بھی پیدا کیا۔ یہ صحیح کہ دہلی کے شعراء ہجو بھی کہتے تھے اور بہت فحش کہتے تھے لیکن ہجو کو وہ اپنی تخیلی کے فاسد مادے کے اخراج کرنے کے لیے مخصوص سمجھتے تھے۔ سنجیدہ شاعری میں وہ سنجیدہ اور شریف ہی رہتے تھے۔ ہجو گوئی اور تغزل کے لیے گویا ان کے ذہن میں دو مختلف محفوظ قطعے تھے جس کو ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہ تھا۔ لکھنؤ میں یہ سخافت، ابتذال اور رکاکت، متانت و جزالت کے ساتھ ہی ملتے ہیں)

تصوف کا مسلک سیاسی نقطۂ نظر سے چاہے جتنی کم زوری کا مظہر ہو لیکن اپنی اخلاقی تعلیم کی بدولت علم و عقل و دل کا معیار بہت بلند رکھتا ہے۔ دہلی میں بادشاہ سے لیکر فقیر تک یہ ریت چلی آتی تھی کہ ان اخلاقی تعلیمات (یعنی قناعت، متانت، زندگی پر فلسفیانہ نگاہی، دنیا سے بیلوتہی) سے معرا ہونا اپنی تہی دامنی اور بے وقعتی سمجھتے تھے۔ اس تعلیم نے مالی اور سیاسی طور سے سب کچھ مٹادیا

ہو لیکن جو چیز اس نے برقرار رکھی وہ متانت خیال تھی اور ایک عام توازنِ فکر اور ان دونوں نے نقد و نظم میں بھی وہی بلندی رکھی جو اس کے لیے لازمی ہے۔ دہلی کے رہنے والوں کو نادر، ابدالی، مرہٹے، افغان سب لوٹ کر لے گئے۔ ان کی معاش کے لیے کچھ بھی نہ رہا، اپنی قناعت کی بدولت فلاکت نے انہیں پست نگاہی میں مبتلا ہونے نہیں دیا۔ اپنی آزاد خیالی، صاف گوئی اور اپنی متانت ہر صورت میں قائم رکھتے ہیں۔ اسی لیے دہلی کا شاعر (مستثنیات کو قطع نظر کرکے) اپنے کلام میں نہ تو اپنی تہذیبی سطح پست کرتا ہے نہ اس کی تنقیدی نظر میں ناہمواری پیدا ہوتی ہے۔ بہ قول شیفتہ ؎

شیفتہ کیسے ہی معنی ہوں مگر نامقبول ۔۔۔ اگر اسلوبِ عبارت میں متانت کم ہو

لکھنؤ میں دربار سے تعلق اوّل تو شاعروں کے لیے عزّت نفس اور علوّ نفس کا موقع باقی نہیں رکھتا۔ دوسرے ان کی تربیت بھی نہ ایسی درویشانہ ہے اور نہ آزادانہ۔ اس لیے ان کی نظر میں وہ پرکھ نہیں ہے جو کھوٹے کھرے کو الگ کر سکے نہ وہ تول، جو اعتدال کو قائم رکھے۔ ان کے یہاں کے یہاں ثقہ، متین اور شریف الفاظ و محاورے مبتذل اور عامیانہ مضامین الفاظ اور محاوروں کے ساتھ ساتھ بلا تکلف نظم ہوتے ہیں ان کے یہاں بہ قول آتش ؎

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے ۔۔۔ قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیہڑ کا

اس 'بیہڑ نوردی' کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

آتش ؎

باغباں انصاف پہ بلبل سے آیا چاہیئے ۔۔۔ پہنچی اس کو زرِ گل کی بہایا چاہیئے

ناسخ ؎

ہجر کی شب کا جو ہے ایسا ہی ڈر ۔۔۔ صبح ہوتے ہوتے اپنی مہو رہے

آتش ؎

منڈلا رہی ہے کیوں یہ ہما چیل کی طرح ۔۔۔ شاید دہانِ سگ سے مرا استخواں گرا!

مضمون بندی، تمثیل، معاملات، تشبیہ و استعارے، مبالغہ زبان، الفاظ محاورے غرض کہ شاعری اور زبان دانی کے ہر موقع پر لکھنؤ میں یہ 'بیہڑ نوردی'، (جس کی انتہا ابتذال ہے) غزلیات میں خاص طور سے بہ کثرت ملتی ہے اور قوتِ تنقید کی یہ کمی ثابت کرتی ہے کہ لکھنؤ والوں کی نظر میں اچھے برے، شریف و رذیل مبتذل اور متین الفاظ، محاورات اور مضامین کو پرکھنے کی صلاحیت نہ تھی اس مذاق کی تحلیل نفس کیجیے تو صوفیانہ تعلیم و تربیت کے وہی عناصر کار فرما نظر آئیں گے جو دہلی میں تھے اور لکھنؤ میں نہ تھے۔

ناسخ کے دیوان کے اثر سے دہلی میں اُن جیسے کہنے والے کئی پیدا ہو گئے تھے۔ ایک ان میں سے عبداللہ خاں اوج بھی تھے انہوں نے ذوقؔ کے اس شعر سے

مقابل اس رخِ روشن کے شمع گر ہو جائے　　　صبا وہ دھول لگائے کہ بس سحر ہو جائے

پر یہ اعتراض کیا کہ سحر ہو جانا۔ محاورہ نہیں بلکہ تڑ کا ہو جانا، محاورہ ہے اور چند دنوں بعد اپنا یہ شعر سنایا سے

یاں جو برگِ گل خورشید کا کھڑکا ہو جائے　　　دھول دستار فلک پر لگے تڑکا ہو جائے

ذوقؔ نے اس پر جو کچھ کہا وہ قابلِ غور ہے :-

"شمع کو صبح ہوتے ہاتھ مار کر بجھا دیتے ہیں میرا مطلب یہ ہے کہ شمع اگر مقابلہ کرے تو اس گستاخی کی سزا میں صبا اسے ایسی دھول مارے کہ وہ بجھ جائے اور ایسی بجھے کہ وہی اس کے حق سحر ہو جائے یعنی روشن نصیب نہ ہو کبھی دوسری، تیسری رات ہوتی ہوتی نہ ہوئی وہ اور بات ہے اب یہ حسنِ اتفاق ہے کہ ہماری زبان میں اس کے مقابل ایک محاورہ بھی موجود ہے کہ ایسی دھول لگی کہ تڑکا ہو گیا۔ خیر اگر ہوا کچھ تو لطف ہی پیدا ہوا بلکہ طرزِ بیان میں ایک وسعت کا قدم آگے بڑھا۔ قیامت کیا ہوئی اور بھی دیکھو وہ محاورہ تھا تو کیا تھا مبتذل عامیانہ اب ثقہ۔ متین اور شریفانہ ہے۔" (آبِ حیات)

لکھنؤ میں زبان دانی اور زبان سازی کا احساس بھی اس زعم کے تحت پیدا ہوا جو انہیں اپنی سیاسی برتری اور مالی مرفہ حالی کے باعث تھا اسی احساس برتری نے انہیں ہر بات میں دہلی کی مرکزیت سے منحرف کرنے پر اور خود اپنا مرکز قائم کرنے پر آمادہ کیا تاکہ دیگر فنون کی طرح شاعری اور زبان دانی (یہ دونوں وہاں مرادف سمجھے جانے لگے تھے) میں بھی اپنی برتری دکھائیں اور ثابت کریں افسانۂ عجائب کا مصنف جملہ کمالات و فنون میں برتری کی فہرست دیتا ہوا جب زبان و شاعری کے ذکر پر آتا ہے تو یوں لکھتا ہے :-

"جو گفتگو لکھنؤ میں کو بہ کو، ہے کسی نے کبھی سنی ہو سنائے۔ لکھی دیکھی ہو دکھائے عہد دولت بابر بادشاہ سے تا سلطنت اکبر شاہ ثانی کہ مثل مشہور ہے نہ چولھے میں آگ نہ گھڑے میں پانی۔ دہلی کی آبادی ویران تھی۔ سب بادشاہوں کے عمر کے روز مرے لہجے اردوئے معلٰی کی فصاحت تصنیف شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ لطافت اور یہ فصاحت و بلاغت کبھی نہ تھی نہ اب تک وہاں ہے۔"

دوسری جگہ لکھتے ہیں:۔

"شاعر زباں داں ایسے کہ عرفی و خاقانی کی غلطی بتائی فردوسی و انوری کی یاد بھلائی شیخ امام بخش ناسخ نے یہ ہندی کی چندی کی اور روزمرّے کو ایسا فصیح و بامزہ کیا کہ کلام سابقین منسوخ ہوا۔

فصحائے شیراز و اصفہان اس سیف زبان کا لوہا مان گئے اپنے تتبع پر منفعل ہوئے اس زبان کا حسن جان گئے۔ زمین شعر کو آسمان پر پہنچایا سینکڑوں کو استاد بنایا۔ خواجہ حیدر علی آتش کی آتش بیانی و شرر افشانی سے دل جلوں کے سینے میں سوز و گداز ہے۔ مرد قانع شاعر ممتاز ہے۔"

ایک جگہ میر امّن پر یوں طنز کی ہے:۔

"اگر چہ اس ہیچ میرزا کو یہ یارا نہیں کہ دعویٰ اردو زبان پر لائے اس افسانے کو بنظر نثری کسی کو سنائے اگر شاہ جہاں آباد کہ مسکن اہل زبان کبھی بیت السلطنت ہندوستان تھا وہاں چندے بادوباش کرتا فصیحوں کو تلاش کرتا تو فصاحت کا دم بھرتا۔ جیسا میر امّن صاحب نے چار درویش کے قصے میں بکھیڑا کیا ہے کہ ہم لوگوں کے ذہن کے حصے میں یہ زبان آئی ہے لکھا رہے کہ ہم دلّی کے روڑے ہیں پر خاروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر کہ یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے۔ مفت میں نیک بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دعویٰ کب سزاوار ہے کاملوں کو بے ہودہ گوئی سے انکار بلکہ ننگ و عار ہے۔ "مشک آں ست کہ خود ببوید نہ کہ عطار بگوید"۔"

اس احساس برتری نے لکھنوی شاعری کی زبان میں جو مابہ الامتیاز خصوصیات پیدا کر دیں وہ حسب ذیل ہیں:۔

۱۔ فارسی و عربی الفاظ کا کثرت سے استعمال۔

۲۔ قافیہ پیمائی یعنی تمام قافیوں کو ختم کر دینے کے خیال کے باعث غزلوں کی طوالت۔

۳۔ رعایت لفظی، ضلع جگت اور مراعاۃ النظیر کی کثرت۔

۴۔ مقفیٰ و مرصّع اور رنگین بندش اور اسی سے بلاغت پیدا کرنے کی کوشش۔

۵۔ تشبیہ و استعارہ میں پیچ دار باریکی۔

۶۔ محاورات و الفاظ صرف ان کی نشست دکھانے کے لئے استعمال کرنا۔

۷۔ ابتذال اور عریانی۔

حالی کا خیال یہ ہے :۔

"منطق و فلسفہ و علم کلام میں فوقیت حاصل کرنے کے بعد شاعری میں بھی بوجہ ان کی مہارت کے عربی و فارسی الفاظ و کثرت سے شامل ہو گئے"

ایسا نہیں ہے بلکہ یہ ایک نفسی کیفیت کے زیر اثر تھا جس طرح انگریزوں کے زمانے میں انگریزی اس وقت لوگ خصوصیت سے بول جاتے تھے جب غصہ یا جذبہ افتخار یا کسی جذبے کی شدت کا اظہار منظور ہوتا اسی طرح اس زمانے میں یہی نفسی کیفیت لکھنؤ میں فخر و مباہات کی وجہ سے فارسیت کو بڑھ رہی تھی اور خصوصاً زبان کا مسئلہ تو لکھنؤ میں بہت زیادہ قابل توجہ تھا۔ یوں بھی لکھنؤ کا تمدن ہندوستان سے الگ تھا اسے ہندی سے کوئی تعلق نہ تھا اس لیے زبان کو بھی انہوں نے ہندی سے دور کرنے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا۔ قافیہ پیمائی اور رعایت لفظی، محاورہ سازی وغیرہ زعم زباں دانی اور معرکہ آرائی کے باعث وجود میں آئی۔ ترصیع وہاں کی تمدنی تصنع کی پیداوار ہے۔ تشبیہ و استعارہ اور محاورہ میں نسائی اثر کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ ابتذال اور پھٹر بازی، سے بھی بحث کی جا چکی ہے۔ عسکری زبان سازی کے متعلق، تاریخ ادب اردو، میں لکھتے ہیں :۔

"لکھنؤ میں اس زمانے میں اور نیز اس کے بعد کے زمانے میں تحقیقِ الفاظ اور رعایتِ لفظی کا بہت خیال رکھا جاتا تھا جس کی ابتداء شیخ ناسخ نے کی اور ان کے شاگردوں کی کوششوں سے یہ رنگ لکھنؤ اور رام پور میں پھیل گیا۔ یہی لوگ اصطلاح میں زباں داں کہلاتے ہیں۔ رشک، بحر، سحر، جلال، برق، واجد علی شاہ اختر، امیر وغیرہ یہ سب لوگ مناسب الفاظ کے انتخاب میں نہایت جاں فشانی کرتے تھے اور خیال رکھتے تھے کہ صحیح لفظ اور محاورے استعمال کیے جائیں۔ ہندی الفاظ اور محاورات کے استعمال میں بھی یہی لوگ مستند سمجھے جاتے تھے۔ اس چھان بین اور دقتِ نظر کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے الفاظ خارج کر دیے گئے اور لغاتِ شعریہ بہت کم رہ گئے اسی وجہ سے زبان میں ایک کرختگی پیدا ہو گئی کیوں کہ جو الفاظ و محاورات منتخب شدہ تھے وہ صرف مقرر کردہ طریقے پر استعمال کیے جا سکتے تھے اور مقررہ قواعد کی خلاف ورزی معیوب سمجھی جاتی تھی"

گو یا وہ تصنع اور الفاظ کی بازی گری جو مصحفی و انشاء کے زمانے میں مشاعرہ و مجادلہ کے

باعث پیدا ہو گئی تھی اب اپنے شباب پر پہنچ کر بالکل میکانکی ہو گئی۔ بقول بحر ؎

باغ آتش بار ہے ہم شاعر کا جھوٹ سچ

ذیل میں لکھنؤ کی زبان کی مندرجۂ بالا خصوصیات کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں:۔

بے جوڑ فارسیت و عربیت

بعض جگہ یہی فارسیت ہندی کے محاوروں اور الفاظ سے مل کر عجب آن بان بے جوڑ سی معلوم ہوتی ہے۔ اگر معانی کی خاطر یہ اخلاق اختیار کیا جاتا تو چنداں ہرج نہ تھا لیکن لکھنؤ میں یہ محض زبان دانی کی خاطر ہوا ہے۔ ناسخ کے زمانے میں یہ اثر زیادہ اور ان سے شاگردوں کے زمانے میں کم تر ہے۔

ناسخ ؎

قمر ہی کیا ترے آگے محاق میں آیا
کہ آفتاب بھی تو احتراق میں آیا

دیکھو ناسخ میر شیخ معمّر کی طرف
کیا کلس سوا کلہ ہے گنبد و دستار پر

منیر ؎

صرف جو گنجینۂ کلام نہ ہو گا
زخم دہن رہن التیام نہ ہو گا

تیرے سنگ پا گر دہ سے بہر سنگ و پوست
رنگ بو قرص اخترِ تختِ یمن لے جائے گا

الفت سے ایک جان و قالب ہوں یار سے
اے شیخ اتحاد ہے یہ حلول ہے

آنکھیں بہائیں ہم نے لہو رو کے ہجر میں
اے اشک گرم کیوں تجھے فکر فضول ہے

آتش سے کیا اتفاق انگیز ہم جنساں ہوائے دہر ہے
نیند اڑ جاتی ہے سننے سے نفیر خواب کو

ہے خامۂ منقبت میں بے تامل ہو گیا
مدح حیدر سے کمیتِ خامہ دلدل ہو گیا

عمر خضر سے اس کی زیادہ ہو زندگی
دھوئیں پیے جو یار کی زلف دراز کا

سرائی میں دہر کے۔ یہاں عربی فارسی سے ظاہری شکوہ پیدا کرنے کا گر عام ہے۔

۲۔ قافیہ پیمائی اور اس کی وجہ سے بے جا طوالت

ناسخ کی یہ غزل دیکھیے ساری کوشش یہ ہے کہ کوئی قافیہ چھوٹنے نہ پائے ؎

خاک میں مل جائیے ایسا اکھاڑا چاہیے
لڑکے کشتی دیو ہستی کو پچھاڑا چاہیے

وہ بھی قد کے ورزش خوب زوروں پر چڑھا
کھر رہا ہے سرد کو بڑے اکھاڑا چاہیے

کیوں نہ روئیں پھوٹ کر ہم قصرِ جاناں کیلئے
دیدۂ تر آپنے دریا میں کٹارا چاہیے

اور تختوں کی ہماری قبر میں حاجت نہیں / خانۂ محبوب کا کوئی کواڑا چاہیے
ہے شبِ مہتاب فرقت میں تقاضائے جنوں / چادرِ محبوب کو بھی آج بھاڑا چاہیے
انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں / ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہیے
کر چکا ہے تیری رفتار ایک عالم کو خراب / شہرِ خاموشاں کو بھی چل کر اجاڑا چاہیے
منہ بنائے کیوں ہے قاتل پاس ہے تیغِ نگاہ / باغ میں ہنستے ہیں گل تو منہ بگاڑا چاہیے
کوئی سیدھی بات صاحب کو نظر آتی نہیں / آپ کی پوشاک کو کپڑا بھی آڑا چاہیے
تنگ اس وحشت کدے میں ہوں میں اے جوشِ جنوں / عرش کی سقفِ محدب کو لتاڑا چاہیے
آنسوؤں سے ہجر میں برسات رکھیے سال بھر / ہم کو گرمی چاہیے ہرگز نہ جاڑا چاہیے
آج اس محبوب کے دل کو مسخر کیجیے / عرشِ اعظم پر نشانِ نالہ گاڑا چاہیے
مر گیا ہوں حسرتِ نظارۂ ابرو میں میں / یعنی کعبے میں مرے لاشے کو گاڑا چاہیے
محتسب کو ہو گیا آسیب جو توڑا ہے خم / جوتیوں سے کشتِ جن آج جھاڑا چاہیے
جلد رنگ اے دیدۂ خوں بار اب تارِ نگاہ / ہے محرم اس پری پیکر کو ناڑا چاہیے
لڑتے ہیں پریوں سے کشتی پہلوانِ عشق ہیں / ہم کو ناسخؔ راجا اندر کا اکھاڑا چاہیے

امانتؔ سے

بے پردہ ہو گئے وہ لگاوٹ کے دھیان میں / بھیجیں گلوریاں مجھے انگیا کے پان میں
چالاکی سن کے دزدِ کفن کی جہان میں / تختے لگائے قبر نے اپنی دکان میں
چھت آسمانی دیکھ کے اس کے مکان میں / خورشید نے لگائی کرن سائبان میں
غیروں کے دل میں ناخنِ غم سے پڑے جو تیل / کس گل بدن نے چٹکیاں لیں میری ران میں
بجلی گرے نہ خرمنِ دل پر الٰہی خیر / کچھ کہتی ہیں وہ بالیاں جھک کر کان میں
گر چاہتے ہو حسن کا بازار گرم ہو / سوداؔ کے شعر لکھ کے لگا دو دکان میں
بزازؔ کی دکان پہ جو یاد آئی چشمِ یار / آنکھیں ہماری لگ گئیں پتلی کے تھان میں
اے چرخ آفتاب بڑا صبح خیز ہے / شبنم کا اک گہر نہ رہا گل کے کان میں
دنیا سے سوئے گور امانتؔ روانہ ہو / لطفِ وصالِ یار ہے خالی مکان میں

۳۔ رعایتِ لفظی، ضلع جگت وغیرہ۔ امانتؔ اس کے بادشاہ ہیں۔

رشکؔ سے

بسن کے ٹول کے کپڑے نہ ٹلیے وعدہ
ہمیں پسند نہیں ٹال ٹول کی باتیں

عاشق ؎

دیکھی جب انگیا کی چڑیا پھر گیا سر پر ہما
تختِ شاہی مل گیا دانتوں کا چوکا دیکھ کر

منیر ؎

غیروں سے بنواتے ہیں قلمیں بکلف خوش نویس
کاٹے کھاتے ہیں مجھے دانتوں سے چاقو اُن دنوں

رشک ؎

چڑھ آئے ہو جو کعبۂ دل کے گرانے کو
ہاتھی منگا لیا مگر اصحابِ فیل سے

آتش ؎

معشوق بھی کوئی نظر آتا ہے تو ٹھنڈا
اوقات بسر ہوتی ہے کشمیر میں میری

منیر ؎

آئی قیامت آپ کی تکل اگر اُڑی
قرطاس صبحِ حشر ہے کاغذ پتنگ کا

آتش ؎

ذقنِ یار کے بوسے کی تمنا ہی رہی
لکھ کے کس روز کنوئیں میں نہیں ڈالا تعویذ

منیر ؎

اے پری اب وہ پری اور ہی کچھ دھن میں ہے
نہ ترانا ہے ٹپا ہے نہ تروٹ ہے کوئی

ناسخ ؎

تین تربینی ہیں دو آنکھیں مری
اب الٰہ آباد بھی پنجاب ہے

آتش ؎

دردِ سر میں جو ہوا داں تو بدن یاں ٹوٹا
تپ چڑھی مجھ کو اگر یار کا چہرہ اترا

ناسخ ؎

بتاؤ ماتجھیو، تم کو قسم ہے گنگا کی
کدھر وہ کھیل رہا ہے شکار مچھلی کا

برق ؎

مل تو کیا پیچ سے بالوں کے نکلنا ہے محال
پیر بھی آئیں اگر اے مہِ تاباں سر پر

بحر ؎

استخوانِ خشک کتا بھی نہیں کرتا قبول
مرتبہ چھپتا نہیں آنکھوں میں بے مقدور کا

سحرؔ

چاہِ ذقن میں لاکھوں یوسف گرے پڑے ہیں — اچھا تو اب لوٹا جس نے کنوآں بنایا

وزیرؔ

جان دے گال جو گورے وہ فرنگن دیکھے — کمپنی قتل ہو مژگاں کی جو پلٹن دیکھے

۴۔ مرصّع و رنگین بندش :۔ لکھنؤ میں یہ طریقہ عام ہے مثال میں صرف وزیرؔ کے دو غزلے کا خلاصہ اور شہیدؔی کی ایک مشہور غزل کے چند اشعار درج کیے جاتے ہیں :۔

وزیرؔ

چلا ہے او دلِ راحت طلب کیا شادماں ہو کر — زمینِ کوئے جاناں رنج دے گی آسماں ہو کر

اسی خاطر تو قتلِ عاشقاں سے منع کرتے تھے — اکیلے پھر رہے ہو یوسفِ بے کارواں ہو کر

کیا غیروں کو قتل اس نے موئے وہم رشک کے مارے — اجل بھی دوستو آئی نصیبِ دشمناں ہو کر

شہیدؔی

طلوعِ روشنی جیسے نشان ہو شبہ کی آمد کا — ظہورِ حق کی حجت ہے جہاں میں نورِ احمدؐ کا

چمن پیرائے کن فراش اس کی بزم رنگیں میں — بہار آفرینش ایک بوٹا اس کی مسند کا

اِدھر اللہ سے واصل اُدھر مخلوق سے شامل — خواص اس برزخِ کبریٰ میں ہے حرفِ مشدّد کا

مہر و ماہ کسی کو اِک حصارِ عافیت کا ہے — مجھے نام مبارک کا ہے ذوالقرنین کو سد کا

تمنّا ہے درختوں پر ترے روضے کے جا بیٹھے
قفس جس ٹوٹے طائرِ روح مقیّد کا

۵۔ تشبیہ اور استعارے زیادہ تر پیچ دار اور مبتذل اور کبھی کبھی اچھے اور مرصّع ہوتے ہیں۔

ناسخؔ

اس ادا سے باڑھ دیکھی آپ نے تلوار کی — طائر رنگِ حنا بھی طاہرِ بسمل ہوا

چشمِ بد دور آج آتے ہیں نظر کیا صاف گال — سبزۂ خط کیا غزالِ چشم کا چارہ ہوا

خط پہ جو آئینہ میں پڑتی ہے نگاہِ یار — آہوئے چشم مست ہیں سبزہ چرے ہوئے

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا — طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

آتشؔ

آگیا وہ شجرِ حسن جب ہم کو — بوسے لے لے لب شیریں کے چھوارے توڑے

اونچا ہو لاکھ تاڑ سے بھی سرو چار ہاتھ — رتبہ بلند ہے ترے قد کا ہزار ہاتھ
موجِ عنبر ہے کہ رسیلی ہے شکم پر یار کے — ناف ہے یا چشمۂ کافور پیراہن میں ہے

سے عروسِ فکر ان روز و لدی رہتی ہے زیور میں

ناسخ سے

برنگ بو ہوں گلشن میں میں بلبل — بغل غنچے کی میرا آشیاں ہے

آتش سے

برنگ طائر رنگ حنا ہوں — کفِ دستِ حسیناں آشیاں ہوں

منیر سے

دُر دنداں کا لے لے جو کوئی تصویر چھلکی میں — تو سب سمجھیں کہ ہے موتی محل تعمیر چھلکی میں
بھبکا جاتا ہوں ایسا سوزِ فرقت میں اگر چھولوں — برنگ ہوئے آتش دیدہ ہو زنجیر چھلکی میں

۶۔ محاورات و نشستِ الفاظ :۔

سحر سے

احباب کی صحبت سے دل اپنا نہ اٹھے گا — ٹکرمی کا کبوتر ہے اکیلا نہ اُٹھے گا!
اللہ کے بھی گھر میں ہیں گھوڑوں گابتوں کو — تحسین کی مسجد سے مصلا نہ اُٹھے گا!
نقد دل و دیں جائیں گے یہ مال ہے کیا مال — پریوں میں جو بیٹھے گا تو کیا کیا نہ اُٹھے گا
نالے شبِ فرقت میں سحر ہوں گے نہ موقوف — جب تک کہ خدائی کا محلہ نہ اُٹھے گا!
ہر وقت ہے دل میں تری پلکوں کا تصور — گرمی کو بھٹی جیسے یہ پہرا نہ اُٹھے گا

زبان سازی و زباں دانی کے زعم میں جہاں حضرات لکھنؤ علیل و شریف گل و خار کو برابر جگہ دے رہے تھے دہلی میں زباں دانی کا معیار جداگانہ تھا۔ یہاں کی خصوصیت صفائی، سادگی، سلاست اور متانت ہے۔ پیچیدہ بندش نہ تھی۔ متقدمین تک میں یہ سلاست و سادگی عام رہی۔ گہرے جذبات کی زبان گہرے سمندر کی طرح ساکن سادہ اور خاموش ہوا کرتی ہے۔ ان کو ترصیع سے اتنا کام نہیں ہوتا جتنا خیال کی ترجمانی سے بقول قائم سے

حسنِ معنی چاہیے تزئینِ ظاہر، سچ ہے — کیا کرے اس گل کو لیکے کوئی جس میں بو نہیں

کلام میں روانی خلوص سے پیدا ہوتی ہے اور فصاحت خلوص کے اظہار سے۔ فصاحت و بلاغت کی صحیح پہچان بھی یہی ہے۔ بلاغت میں الفاظ پر قدرت کو زیادہ دخل ہے۔ فصاحت میں احساس

حسن کیساتھ خوارِ چشم ساقی کا ہونا ضروری ہے۔ چنانچہ میرؔ و مرزاؔ تک یہ سادگی نہ پرکاری کی کوشش عام رہی انشاءؔ و مصحفیؔ کے زمانہ میں مشاعروں کی کثرت اور لکھنؤ کے علم مجلسی کی بدولت ہنرمندی کو دخل ہونے لگا۔ متوسطین یعنی مومنؔ و غالبؔ کے زمانہ میں ان بزرگوں نے آرٹ کا معیار خوبصورت بندش اور مناسب معانی الفاظ کے استعمال پہ قائم کیا اس سے ایک طرح کی شگفتگی پیدا ہو گئی اور اس کا ان اساتذہ کو احساس بھی تھا چنانچہ شیفتہ کہتے ہیں ؎

طرزِ فکر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہؔ — معنی شگفتہ، لفظ خوش انداز صاف ہو

لکھنؤ کی اچھائیوں کا اثر دہلی میں بھی اس وقت ہو چلا تھا۔ چنانچہ نصیرؔ، ذوقؔ، اور ظفرؔ کے یہاں وہاں کی خصوصیات بیشتر ملتی ہیں لیکن عام دہلی کی زبان کی خصوصیت یوں منضبط کی جاسکتی ہیں۔

۱۔ اختصار ۲۔ متانت ۔ ۳۔ سلاست، روانی، وسادگی ۔ ۴۔ شگفتگی ۔ ۵۔ فارسی ترکیبیں۔

اختصار محض اس لیے ہوتا تھا کہ شاعر کا مقصد اظہار دردِ دل ہوتا تھا محض قدرت بیان ظاہر کرنا نہ ہوتا تھا اس لیے جب اپنے جذبہ کا اظہار ہو جاتا غزل کو طول دینے کی ضرورت نہ تھی ہر شخص انفرادی طور پر اپنے قلب و جگر کی وسعتیں پیش کر دینا ہی جانتا تھا۔ متوسطین اور متاخرین کے یہاں بھی اختصار کا یہ ڈھنگ نہ گیا حالیؔ لکھتے ہیں:۔

"اردو میں ولیؔ سے لیکر انشاؔ مصحفیؔ تک عموماً سب کی غزل میں صفائی، سادگی اور روزمرہ کی پابندی، بیان میں گھلاوٹ اور زبان میں لچک پائی جاتی ہے۔ ان کے بعد دلی میں ممنونؔ، غالبؔ، مومنؔ اور شیفتہؔ وغیرہ کے ہاں اعلیٰ درجہ کا شعر اس کو سمجھتے تھے جس میں پاکیزہ اور بلند خیال تھا ٹھیٹ اردو کے محاورہ میں ادا ہو جاتا تھا۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ غزل میں اعلیٰ درجہ کا شعر ایک یا دو سے زیادہ نہیں نکلتا۔ باقی بھرتی ہوتی ہے اگلے شعرا شعر گربگی کی کچھ پروا نہ کرتے تھے ایک دو شعر اچھا نکل آیا باقی کم وزن اور پھسپھسے شعروں سے غزل کا نصاب پورا کر دیا۔ ہم لوگ یہ کرتے ہیں کہ اپنے بھرتی کے اشعار کو فارسی ترکیبوں سے چست کر دیتے ہیں تاکہ بادی النظر میں حقیر نہ معلوم ہوں۔"

اسی روانی، فصاحت گھلاوٹ، سلاست، شگفتگی، متانت اور فارسی تراکیب و خوبی بندش کی مثالیں پچھلے صفحوں میں بہت آچکی ہیں چند یہاں مزید درج کی جاتی ہیں معنوی اور صوری لحاظ سے بھی یہ دہلویت کے صحیح نمونے ہیں۔

دردؔ —

تہمتیں چند اپنے ذمّے دھر چلے
جس لیے آئے تھے ہم سو کر چلے

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

کیا ہمیں کام اِن گلوں سے اے صبا
ایک دم آئے اِدھر اُدھر چلے

شمع کے مانند ہم اس بزم میں
چشم نم آئے تھے دامن تر چلے

جوں شرارِ ہستیٔ بے بود یاں
بارے ہم بھی اپنی باری بھر چلے

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

میرؔ —

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

جو تجھ بن نہ جینے کو کہتے تھے ہم
سو اس عہد کو اب وفا کر چلے

شفا اپنی تقدیر ہی میں نہ تھی
کہ مقدور تک تو دعا کر چلے

وہ کیا چیز ہے آہ جس کے لیے
ہر اک چیز سے دل اٹھا کر چلے

کوئی ناامید نہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منہ بھی چھپا کر چلے

کہیں کیا جو پوچھے کوئی ہم سے میرؔ
جہاں میں تم آئے تھے کیا کر چلے

سوداؔ —

بہار بے سپر جام و یار گزرے ہے
نسیم تیر سی چھاتی کے پار گزرے ہے

شراب ملتی ہے ہوتی نہیں فرو تجھ بن
گلوئے خشک سے تیغ آبدار گزرے ہے

گزر مرا ترے کوچے میں گر نہیں تو نہ ہو
مرے خیال میں تو لاکھ بار گزرے ہے

ہزار حرفِ شکایت کا دیکھتے ہی تجھے
زباں پہ شکر ہو بے اختیار گزرے ہے

تری گلی سے گزرتا ہوں اس طرح ظالم
کہ جیسے ریت سے پانی کی دھار گزرے ہے

مجھے تو دیکھا کہ جوش و خروش سوداؔ کا
اسی ہی سوچ میں لیل و نہار گزرے ہے

یہ آدمی ہے کہ سر مارتا پھرے ہے یہ رنگ
کہ باد تند سوئے کوہسار گزرے ہے؟

مومنؔ —

صبر وحشت اثر نہ ہو جائے
کہیں صحرا بھی گھر نہ ہو جائے

رشکِ پیغام ہے عنانِ کشِ دل
نامہ بر راہبر نہ ہو جائے

کثرتِ سجدہ سے وہ نقشِ قدم | کہیں پامال سر نہ ہو جائے
میرے تغیرِ رنگ کو مت دیکھ | تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے
بات ناصح سے کرتے ڈرتا ہوں | کہ فغاں بے اثر نہ ہو جائے
میرے آنسو نہ پونچھنا دیکھو | کہیں دامان تر نہ ہو جائے
اے دل آہستہ آہِ تاب شکن | دیکھ ٹکڑے جگر نہ ہو جائے

شیفتہ سے

کہا کل میں نے اے سرمایۂ ناز | تلوّن سے ہے تیرا مدعا کیا!
کبھی مجھ پر عتاب بے سبب کیوں | کبھی بے وجہ غیر دل سے وفا کیا؟
کبھی محفل میں وہ بیباکیاں کیوں | کبھی خلوت میں یہ شرم و حیا کیا؟
کبھی تمکین صولت آفریں کیوں | کبھی الطاف جرأت آزما کیا؟
کبھی وہ دلعنہ ہائے جاں گزا کیوں | کبھی یہ غمزہ ہائے جانفزا کیا؟
کبھی شعروں سے میری نغمہ سازی | کبھی کہنا کہ یہ تم نے کہا کیا؟
کبھی بے جرم یہ آزردہ ہونا | کہ کیا طاقت جو پوچھوں میں خطا کیا؟
یہ سب طول اس نے سن کر بے تکلف | جواب اک مختصر مجھ کو دیا کیا؟
ابھی اے شیفتہ واقف نہیں تم | کہ باتیں عشق میں ہوتی ہیں کیا کیا؟

حالی سے

قلق اور دل میں سوا ہو گیا | دلاسا تمہارا بلا ہو گیا
وہ امید کیا جس کی ہو انتہا | وہ وعدہ نہیں جو وفا ہو گیا
ہوا رکتے رکتے دم آخر فنا | مرض بڑھتے بڑھتے دوا ہو گیا
ہم کو ہزار شرم سہی مجھ کو لاکھ ضبط | الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا
بگڑیں نہ بات بات پہ کیوں جانتے ہیں وہ | ہم وہ نہیں کہ ہم کو منایا نہ جائے گا
مقصود اپنا کچھ نہ کھلا، لیکن اس قدر | یعنی وہ ڈھونڈتے ہیں کہ پایا جائے گا

منشی وجاہت حسین جھنجھانوی نے دونوں مقامات کی معنوی اور لفظی خصوصیات کا احاطہ اس طرح کیا ہے۔

دہلی۔ اردوئے معلیٰ۔ فصاحت۔ سادگی۔ سلاست۔ آہ لکھنؤ۔ اردوئے معلیٰ۔ بلاغت

رنگینی۔ رعایت لفظی۔ واہ۔ لیکن اس فارمولے کو زیادہ وضاحت سے یوں پیش کیا جاسکتا ہے۔

دہلی:۔ (معنوی حیثیت سے) رومانیت یعنی واردات قلبیہ۔ فلسفہ و تصوف، علوِ خیال۔ ہجر نصیبی انفرادیت احساس۔

(لفظی حیثیت سے) سادگی، صفائی، روانی، فصاحت، متانت، شگفتگی، گھلاوٹ۔

لکھنؤ:۔ (معنوی حیثیت سے) خارجی مضامین (خصوصاً عورتوں کے سراپا زیور اور ملبوسات کے متعلق) تمثیلیت (مضمون بندی، ابتذال۔

(لفظی حیثیت سے) قافیہ پیمائی، رعایت لفظی، لغت سازی، غرابت، خوبیٔ بندش۔

آخر میں ان دونوں دبستانوں کی بحث یہ کہکر ختم کی جاسکتی ہے کہ دہلی میں شاعری کا تھی معنوی (اور اس لیے اسالیبی) حیثیت سے ایسی بنیادوں پر کھڑی ہوئی جو انسان کی زندگی کے ساتھ ہمیشہ وابستہ اور قائم رہنے والی ہیں۔ سچی محبت کی روحانی وارداتیں انسانی زندگی کے ساتھ ساتھ ہیں اس لیے دہلویت اردو شاعری میں ایک ایسی کیفیت ہے، جو ہمیشہ لطف دینے، ہمیشہ قائم رہنے والی ہے اور ہمیشہ نئے رنگ و روپ میں نئے سر سے پیدا ہونے والی ہے۔ دہلی کا اس زمانہ کا ماحول بھی تغزل کے لیے بے حد موزوں تھا اور اس لیے بقول امداد امام اثرؔ "دلی والے شاعری کر گئے"، یہ صحیح کہ دہلی سے دہلویت اس کے تمدن کے ساتھ رخصت ہوگئی۔ لیکن دہلویت خود ایک نفسی کیفیت ہونے کے باعث ضرور کبھی نہ کبھی کسی شاعری میں جلوہ گر ہوتی رہے گی۔

برخلاف اس کے لکھنویت زبان پر اساس کلام رکھنے کے باعث ایک مخصوص ماحول و مقام اور وقت کی پابند ہو کر رہ گئی۔ یہ گویا ایک علم مجلسی تھا جو مخصوص اثرات کے تحت پیدا ہو کر اپنی چمک دمک دکھا کر رخصت ہوگیا۔ اب نہ ایسے مخصوص حالات ہوں گے نہ کبھی یہ کیفیت پھر پیدا ہو سکے گی۔ اس لیے لکھنویت اب محض ایک تاریخی حیثیت رکھے گی۔ جس کا اہم کارنامہ رنگینیٔ بیان، لغت تراشی اور زبان سازی سمجھا جائے گا۔

سوال:۔ آپ کے خیال میں اردو ادب میں اردو شاعری کا سب سے زیادہ زریں عہد کون سا ہے۔ دلائل سے واضح کیجئے۔ اور مثالیں دیجئے۔

جواب:۔ اردو اور شاعری میں بہت سے انقلابات آئے لیکن ایک دور ایسا آیا جسے ہم اردو شاعری کا سب سے زریں عہد کہہ سکتے ہیں۔ اس دور میں میر حسن، درد، سودا اور میر ایسے صاحب کمال پیدا

ہوئے جن کے نام اس وقت تک روشن ہیں۔ بلکہ جب تک زبان اردو دنیا میں رہے گی، وہ کبھی نہیں مٹ سکتے تمام اصنافِ سخن اس عہد میں انتہائے کمال پر پہنچے۔ مثنوی میں میر حسن کی مثنوی "سحرالبیان" قصیدہ میں سودا کے قصائد، غزل میں میر اور درد کی غزلیں اپنا جواب نہیں رکھتیں۔ یہ کامل استاد اپنے اپنے فن میں بے نظیر ہیں۔ درد کی غزلیں اپنا جواب نہیں رکھتیں۔ یہ کامل شاعر آئندہ نسلوں کے واسطے ایک بے مثل کسوٹی چھوڑ گئے ہیں۔ یہی وہ بزرگ ہستیاں ہیں۔ جن کا ادب و احترام مرورِ ایام سے کم نہیں ہو سکتا۔ تمام اساتذہ ما بعد مثلاً ذوق، غالب، ناسخ، آتش، سب ان کا لوہا مانتے تھے۔ اور ان کی استادی اور قادر الکلامی کے دل سے قائل تھے ؎

نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب — ذوق یاروں نے بہت زور غزل میں مارا

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقول ناسخ — آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں

ریختہ کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب — کہتے ہیں اگلے زمانہ میں کوئی میر بھی تھا

کب ہمارے فکر سے ہوتا ہے سودا کا جواب — ہاں تتبع کرتے ہیں ناسخ ہم اس مغفور کا

زبان میں فارسیت کا غلبہ

اس عہد میں فارسیت کا بہت غلبہ تھا۔ میر، سودا اور دیگر استادانِ فن، اپنے پیشروؤں کی نقل کرتے رہے۔ شاہ حاتم کے ساتھ خواجہ میر درد، میر جاں یکین نے اپنے کلام سے ہندی کے لفظ نکال دیے۔ ان تغیرات کی فہرست صفیر بلگرامی نے تذکرہ جادۂ خضر کی جلد اوّل میں درج کی ہے۔ جس کو شعر الہند میں نقل کیا ہے۔ مولوی عبدالسلام صاحب لکھتے ہیں۔ کہ ان اصطلاحات کے بعد اردو شاعری بالکل فارسی کے قالب میں ڈھل گئی، اور ہمارے شعراء نے بالکل ایرانی شعراء کے طرز میں کہنا شروع کیا۔ چنانچہ میر صاحب

تبعیت سے جو فارسی کے ہیں تے ہندی شعر کہے۔

سارے ترک بچے ظالم اب پڑھتے ہیں ایران کے بیچ

سودا و میر نے سعدی و حافظ سے استفادہ کیا۔ اور ان کے اشعار کا ترجمہ بھی کیا۔ اس زمانہ میں کچھ لوگوں نے متاخرین شعرائے فارسی ناصر علی جلال، اسیر، کلیم اور بیدل کے رنگ میں کہنا شروع کیا۔ لیکن خوش مذاق شعراء نے طالب آملی اور شورائی وغیرہ کی روش اختیار کی۔ ان تصریحات کے علاوہ خود ان شعراء کے کلام کی اندرونی شہادت سے ثابت ہوتا ہے کہ انہوں نے متاخرین شعراء فارسی کے کلام کو پیش نظر رکھ کر شاعری شروع کی ہے چنانچہ سودا، میر و درد وغیرہ نے اس دور کے متعدد شعرائے فارسی مثل صائب، بیدل، نظیری، عرفی کی غزلوں پر غزلیں لکھیں اور ان کے عمدہ اشعار کا ترجمہ کیا۔ اور اس دور کے شعراء

کے کلام میں فارسی ترکیبیں اور فارسی محاوروں کی ترجمہ کی جو بہتات ہے وہ اسی تقلید و تتبع کا اثر ہے۔ سودا نے علی الخصوص ایسی نئی نئی ترکیبیں اور محاورے زبان میں داخل کیے جو مستقل طور پر اسی کے ہو گئے میر نے بھی خزانۂ فارسی سے زبان کو بہت کچھ مالا مال کیا۔ البتہ میر حسن نے متاع موجود پر قناعت کی۔

الفاظ میں تذکیر و تانیث

الفاظ میں تذکیر و تانیث کی پابندی نہ تھی مصنف کی خواہش اور خوشی کے موافق الفاظ مذکر اور مونث لکھے جاتے تھے۔ نئی بحریں جو اس سے پیشتر نہیں کہی گئی تھیں۔ اب داخل شعر ہوئیں۔ نئے اصنافِ سخن بھی اس زمانہ میں داخل ہوئے، مثلاً میر صاحب نے واسوخت مثلث، مربع کی ایجاد کی۔ فارسی میں البتہ واسوخت کی ابتداء فغانی اور وحشی نے کی تھی، قصائد اور اہاجی کی تکمیل سودا کے ہاتھوں ہوئی اور قصائد تو یقیناً اسی وقت درجہ کمال کو پہنچ گئے تھے۔ مشکل بحریں اور قافیے اور دوسرے قافیوں کا رواج ہوا تاکہ زبان پر قدرت ثابت ہو۔ زوائد اور بھرتی کے الفاظ جن کا رواج عہد سابق میں بہت تھا۔ اب کم ہو گئے۔

شعراء دہلی چھوڑ کر لکھنؤ آتے ہیں

افغانوں کے پیہم حملوں اور مرہٹوں کی لوٹ مار کے خوف سے اکثر نامور شعرائے دہلی نے ترکِ وطن اختیار کیا، چنانچہ میر، سودا، میر حسن، سوز وغیرہ اس پر آشوب زمانہ میں اپنے وطن کو خیرباد کہہ کے لکھنؤ چلے آئے، جو اس وقت شعراء کا ملجا و ماوا تھا۔ اور ہر فن کے استاد وہاں ہاتھوں ہاتھ لیے جاتے تھے۔ صرف میر درد ہی ایک ایسے قانع اور وطن پرست بزرگ تھے۔ جنہوں نے خاکِ وطن کی محبت نہ چھوڑی اور وہیں جمے رہے۔

کلام کی خصوصیت

اس عہد کے شعراء کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان کے کلام میں پست خیالات کے ساتھ بلند خیال اور نحیف الفاظ کے ہمراہ شاندار اور فصیح الفاظ ملے جلے ہیں۔ غزلوں میں شتر گربگی و ناہمواری میر تقی میر کی نسبت ایک قدیم تذکرہ نویس کا قول ہے کہ ان کے معمولی اشعار نہایت معمولی اور اعلیٰ اشعار نہایت اعلیٰ ہوتے ہیں۔ انگریزی میں یہی حالت ورڈسورتھ شاعر کی ہے۔ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ اپنے تذکرہ گلشن بیخار میں یہی اعتراض مرزا سودا پر بھی وارد کرتے ہیں، حقیقت میں یہ ناہمواری کلام ایک معقول سزا ہے جو ان لوگوں کو ملتی ہے۔ جن کا کلام موقع بموقع اور بکثرت ہوتا ہے۔ سودا اور میر سے زیادہ پرگو کون ہوگا۔ پس ان کے عام اشعار یکساں کیسے ہو سکتے ہیں۔ خواجہ میر درد چونکہ کم کہتے تھے۔ یعنی اسی وقت کہتے تھے۔ جب طبیعت ملہم ہوتی تھی۔ اسی وجہ سے ان کا بیشتر کلام اس عیب سے پاک ہے۔

تذکرے متعدد تذکرے یعنی شعراء کے مختصر حالات اور ان کے کلام کا انتخاب بھی اسی میں قلمبند کیا گیا۔ یہ کام بہت مفید ہوا۔ کیونکہ اس سے اس زمانہ کے حالات پر بہت کافی روشنی پڑتی ہے۔ میر تقی میر کا تذکرہ از "نکات الشعراء" اور میر حسن کا تذکرہ "شعرائے اردو" اب چھپ گئے ہیں۔ اور ہر جگہ ملتے ہیں۔ ان میں گو کہ حالات بہت مختصر لکھے گئے۔ مگر پھر بھی شعر اردو کے مورخ کے لیے بہت مفید چیز ہے اور نہایت دلچسپ باتیں ان میں ملتی ہیں۔

خواجہ میر درد سنہ ۱۱۳۳ھ تا سنہ ۱۱۹۹ھ

سید خواجہ میر نام۔ درد تخلص، خواجہ محمد ناصر عندلیب کے خلف الصدق تھے۔ ان کے پدر بزرگوار کا بھی ایک ضخیم دیوان "نالۂ عندلیب" کے نام سے مشہور ہے۔ سلسلۂ نسب خواجہ بہاؤ الدین نقشبند سے ملتا ہے۔ اور ماں کی طرف سے حضرت غوث الاعظم رحمۃ اللہ علیہ تک پہنچتا ہے۔ ان کے نانا میر سید محمد حسنی نواب میر احمد علی خاں کے صاحبزادہ تھے۔ جن کی تعریف میں سودا نے قصیدہ لکھا ہے اور جو جنگ پانی پت میں شہید ہوئے تھے۔ خواجہ صاحب کے جدّ امجد بخارا سے ہندوستان آئے۔ مگر ان کے والد خواجہ ناصر کی ولادت ہندوستان میں ہوئی۔ خواجہ ناصر جب جوان ہوئے تو شاہی منصب دار مقرر ہوئے، مگر تھوڑے دنوں میں تعلقات دنیاوی ترک کر کے گوشہ نشین اور حضرت شاہ خواجہ محمد زبیر کے مرید ہو گئے۔ اسی عرصہ میں مشہور صوفی شاہ گلشن کے حلقۂ ارادت میں داخل ہوئے۔ خواجہ صاحب نے اپنے پدر بزرگوار کے علم و فضل اور کمالات ظاہری و باطنی کے حالات نہایت پراثر طریقہ سے بیان کیے ہیں۔ خواجہ صاحب کا سن ولادت سنہ ۱۱۳۳ھ ہے۔ انہوں نے اپنے والد ہی کی آغوش تربیت میں تحصیل علم سے فراغت حاصل کی، قرآن، حدیث، تفسیر، فقہ اور تصوف میں کامل دستگاہ رکھتے تھے، جوانی میں دنیاوی معاملات میں حصہ لینے اور اپنی جاگیر کے کاموں کو بھی دیکھتے تھے، مصحفی اپنے تذکرہ میں لکھتے ہیں کہ سپاہی پیشہ تھے، مگر والد کے حکم سے نوکری چھوڑ کر فقر اختیار کیا، اٹھائیس برس کی عمر میں دنیا چھوڑ کر گوشہ نشین ہو گئے۔ اور قائم مقام ہوئے خواجہ صاحب کا خاندانی اثر اور نواب ظفر خان رئیس عہد جہانگیری سے ان کا انتساب اور سلسلہ نقشبندیہ میں ان کا شیخ وقت ہونا یہ سب باتیں ان کو مرجع خاص و عام بنائے ہوئے تھیں، پھر ان کے ذاتی تقدس اور مراتب عرفان و تصوف سے کماحقہ، واقف ہونے کی وجہ سے لوگ اُن کے دل سے گرویدہ تھے۔ غریب سے لیکر امیر اور بادشاہ سے لے کر فقیر تک ان کی بے انتہا عزت کرتے اور ان کے سامنے دلی عقیدت رکھتے تھے۔ معاصر تذکرہ نویس اُن کے

اس خاص امتیاز اور ان کی بزرگی اور خدارسی کی شہادت نہایت زوردار الفاظ میں دیتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ وہ مجسّم تہذیب و متانت اور پیکر آداب و اخلاق تھے۔ جو اولیاء اللہ کا نشانِ امتیاز ہے۔ قناعت و توکّل اور رضا و تسلیم ان میں کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے تھے۔ جب دہلی پر احمد شاہ ابدالی کا حملہ ہوا۔ اور اس کے بعد مرہٹوں کی لوٹ مار شروع ہوئی تو ہر شخص جو اپنی ناموس و آبرو کا تحفظ چاہتا تھا۔ شہر چھوڑ کر نکل کھڑا ہوا۔ بڑے بڑے نامی شاعر دلّی سے نکل کر لکھنؤ پہنچے۔ مگر اس مردِ راہ خدا کو جنبش بھی نہ ہوئی۔ وہ اللہ پر توکل کیے اپنے بزرگوں کے سجادہ پر بیٹھا رہا۔ اور اس کی قناعت و استقلال اور توکّل علی اللہ میں ذرّہ بھر فرق نہ آیا۔ طبیعت میں آزادی خودداری اور استغنا اس درجہ تھا کہ کسی کی مدح و ثناء سے اپنے قلم کو آلودہ نہیں کیا۔ ایسی خوددار طبیعت بھلا خوشامد اور بھٹئی کیونکر گوارا کر سکتی تھی۔ دنیاداروں کے سامنے زانوئے ادب تہ کرنا ان کو بے حد شاق تھا۔ استغناء کا یہ حال تھا کہ بادشاہ وقت تک سے ملنے میں عار تھا۔ ایک مرتبہ شاہ عالم ان کی بزم سماع میں چلے آئے جس کی شرکت کو وہ فخر جانتے تھے۔ اتفاق سے پاؤں پھیلا دیئے۔ خواجہ صاحب کو نہایت ناگوار ہوا۔ بادشاہ ان کے چشم و ابرو سے سمجھ گئے۔ فوراً عذر کیا۔ کہ مجبور ہوں پاؤں میں درد ہے۔ حضرت نے فرمایا کہ اگر تکلیف تھی تو تکلیف کیوں کی۔ حضرت کو موسیقی سے بھی بڑا ذوق تھا۔ خود اس فن میں صاحبِ کمال تھے۔ بڑے بڑے کلاونت اور گویّے حاضرِ خدمت ہوتے اور متاعِ کمال پیش کرتے آپ کے دولت خانہ پر ہر مہینہ کی دوسری اور چوبیسویں کو بھی سماع منعقد ہوتی۔ جس میں بڑے بڑے قوال اور ماہرانِ فن جمع ہوتے۔ اور اپنا کمال دکھاتے۔ میاں فیروز جو اس زمانے کا مشہور قوال تھا۔ اکثر حاضر خدمت ہوتا اور اپنے کمال سے حضرت کو محظوظ کرتا محرم میں مجالس منعقد ہوتیں۔ جس میں سوز خوانی اور مرثیہ کے جوہر دکھائے جاتے اسی طرح اربابِ تصوّف اور اصحاب سلوک کے بھی جلسے دولت کدہ پر اکثر منعقد ہوئے جن میں شرکت کرنا بڑے بڑے رئیس و امیر اپنی سعادت و فخر سمجھتے۔

تصانیف خواجہ صاحب کو تصنیف و تالیف کا شوق بچپن ہی سے تھا۔ کتب ذیل جو چھپ چکی ہیں ان کی تصنیفات سے ہیں:۔

۱۔ رسالہ اسرار الصلوٰۃ جو پندرہ برس کی عمر میں بحالت اعتکاف لکھا تھا۔

۲۔ واردات درد انتیس برس کی عمر میں لکھی اور اس کی شرح بھی۔

۳۔ علم الکتاب ایک بڑا نسخہ تیار کیا تھا۔ جس میں ایک سو گیارہ رسالے ہیں۔

۴۔ نالہ درد	۵۔ آہ سرد
۶۔ دردِ دل	۷۔ شمع محفل
۸۔ واقعات درد وغیرہ	۹۔ حرمت غناء
۱۰۔ دیوان فارسی	۱۱۔ دیوان اردو۔

رسالہ اسرار الصلوٰۃ اسم بامسمیٰ ہے۔ اس میں نماز کی فضیلتوں اور پوشیدہ اسرار کا بیان ہے، رسالہ واردات انتیس برس کی عمر میں ۱۱۷۲ھ میں تصنیف فرمایا۔ اس میں مسائل تصوّف نظم و نثر میں بیان کئے گئے ہیں۔ علم الکتاب اسی رسالہ واردات کی شرح ہے جس کو اپنے عزیز بھائی اور شاگرد خواجہ میر اثرؔ کی فرمائش سے تصنیف کیا۔ اس میں مسائل تصوّف کو زبردست دلائل کے ساتھ آیات قرآنی۔ احادیث نبوی اور اقوال سلف سے ثابت کیا ہے۔ اپنی زندگی کے بھی اکثر واقعات کا اس میں بیان ہے۔ نالہ دردؔ ۱۱۹۰ھ میں اور آہ سرد ۱۱۹۲ھ میں تصنیف ہوئیں یہ رسالے بھی روحانیت اور مسائل تصوّف پر ہیں۔ شمع محفل اور صحیفہ واردات، یہ دونوں کبر سنی کی تصنیفات ہیں۔ جبکہ آپ کی عمر باسٹھ برس کی تھی۔ حرمت غنا اور واقعات دردؔ میں بھی دقیق مسائل تصوّف کا ذکر ہے۔ اول الذکر میں غنا کی حلت و حرمت سے بحث کی ہے۔ دیوان فارسی فارسی کلام کا ایک مختصر دیوان ہے۔ جس میں غزلوں کے علاوہ رباعیات اور مخمسات وغیرہ بھی ہیں۔ آخری چیز دیوان اردو ہے۔ جس کو اردو شاعری کے تاج کا سب سے آخری بڑا ہیرا سمجھنا چاہیئے۔ دیوان اردو کے علاوہ جملہ تصانیف مذکورہ بالا فارسی میں ہیں۔ دیوان کا ایک نہایت صحیح اور عمدہ نسخہ مطبع نظامی نے چھاپا ہے جس پر محترم نواب حبیب الرحمٰن خاں صاحب شروانی نے نہایت قابلیت سے ایک دیباچہ لکھا ہے خواجہ صاحب کی زبان اور طرز ادا وہی ہے۔ جو میرؔ کی ہے۔ عبارت صاف سلیس۔ فصیح ہر شخص کی سمجھ میں آسانی سے آتی ہے۔ دردؔ و اثر کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ تصوّف کو ان سے بہتر کسی نے نہیں کہا۔ عرفان اور تصوّف کے پیچیدہ اور مشکل مضامین اس خوبصورتی اور صفائی میں بیان کیے ہیں کہ دل وجد کرتا ہے۔ غزلیں زبان کی سادگی اور صفائی میں میرؔ کے کلام کا مزہ دیتی ہیں۔ اور تصوّف کی چاشنی اور دردواثر کے اعتبار سے ان سے بڑھی ہوئی ہے۔ مثل میر صاحب کے خواجہ صاحب کی بھی وہ غزلیں جو چھوٹی بحروں میں ہیں۔ اپنا جواب نہیں رکھتیں بقول مصنّف "آبِ حیات"، تلواروں کی آبداری نشتروں میں بھر دی ہے یا بقول امیر مینائیؔ مرحوم لپی ہوئی بجلیاں معلوم ہوتی ہیں۔ بیہودہ مذاق اور ہجو سے کبھی زبان کو آلودہ نہیں کیا۔ کہیں کہیں پرانے

الفاظ اور محاورے بھی استعمال کر جاتے ہیں۔ مگر اس خوبصورتی سے کہ ان سے شعر کی خوبی بڑھ جاتی ہے۔ عاشقانہ رنگ نہایت اعلیٰ اور بلند ہے۔ اس زمانہ کا عشق مجازی جس کو وہ بوالہوسی سے تعبیر کرتے تھے۔ ان کے کلام میں نہیں پایا جاتا۔ مثل خواجہ حافظ اور اساتذہ سلف کے ان کا معشوق بھی کوئی بازاری اور ہرجائی نہیں۔ بلکہ اس سے معشوق حقیقی یا مرشد مراد ہے۔ ایسے بزرگوں کی نظم میں شاعری کا پایہ نہایت بلند اور اس کا مقصد نہایت اعلیٰ ہوتا ہے وہ لوگ کسب مال و جاہ کی غرض سے شعر کہنا گناہ سمجھتے تھے۔ اسی وجہ سے ان کا کلام سوز و گداز اور تاثیر سے مملو ہوتا۔ زبان اور ادب اردو کے لحاظ سے خواجہ صاحب ایک نہایت نمایاں اور ممتاز درجہ رکھتے ہیں۔ بقول مصنف "آب حیات چار رکنوں سے ایک رکن یہ ہیں۔ باقی رکن۔ میر۔ سودا اور مظہر ہیں۔ حقیقت میں انہیں عناصر اربعہ کی ترکیب سے زبان کا قوام درست ہوا قدیم ایہام گوئی اور ہندی دوہروں کی تقلید کی گئی ہے زبان صاف ہوئی اور منجھی اور بالآخر ترقی کی معراج تک پہنچ گئی۔ خواجہ صاحب کے کلام نے یہ اور اضافہ کیا کہ تصوف اور روحانیت کی چاشنی سے اس میں چار چاند لگا دیئے خواجہ صاحب کا یہ اثر ان کے معاصرین اور بعد کے آنے والے پر بھی بہت تھا۔ ان کے معاصر شعرا ان کا بہت ادب و احترام کرتے تھے۔ خدائے سخن میر تقی میر اپنے تذکرہ میں کس رنگینی اور جوش کے ساتھ ان کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں۔ "جوش بہار گلستان سخن۔ عندلیب خوشخوان چمن این فن زبان گفتگویش گرہ کشائے زلف شام مدعا سمر نوشتہ اش بر صفحہ کاغذ از کل صبح خوشنما خلیق متواضع آشنائے درست شعر فارسی ہم میگوید ابیشتر ریاعی گرمی بازار وسعت مشرب اوست غرض از آشنائی مطلب اوست متوطن شاہجہان آباد بزرگ و بزرگ زادہ جوان صالح از درویشی بہرہ وافی دارد فقیر را بخدمت او بندگی خاص ست۔ اگرچہ حسن سلوک عام میر حسن سلوک بپائے خود گرفتہ اعزاز را از گوشہ دل نہادہ، خلف الصدق حضرت خواجہ ناصر صاحب سلمہ اللہ تعالیٰ است کو مقتدائے عالم است۔ ایامی کہ فقیر بخدمت آں بزرگوار شرف اندوز می شد۔ از زبان مبارکش می فرمود کہ میر تقی تو میر مجلس خواہی شد۔ مجلس ریختہ کہ بخانہ بندہ تاریخ پانزدہم ہر ماہ مقرر ست۔ واللہ بنسات ہمیں بزرگ است۔ زیرا کہ پیش از مجلس بخانہ اش مقرر بعد از گردش روزگار بمدار بر سہم خورد از بسکہ ایں احقر اخلاص دلی داشت گفت کہ ایں مجمع راشما اگر بخانہ خود معین بکنید بہتر ست نظر بر اخلاص آں مشفق عمل کردہ آمد۔ خدایش ابدالآباد سلامت دارد" میر صاحب خواجہ صاحب کا ذکر ایسے الفاظ میں کرتے ہیں کہ لوگوں کو دھوکہ ہوتا ہے کہ اُن کے شاگرد تھے۔ چنانچہ

فرینچ مستشرق اور زبان اردو کے دلدادہ گارسن ڈیٹاسی کو بھی یہی دھوکا ہوا۔ کہ وہ میرؔ کو دردؔ کا شاگرد بناتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے میرؔ صاحب ان کے تقدس اور کمال عرفان اور نیز ان کی ذاتی قابلیت کے دل سے قائل تھے اور یہی حال میر حسنؔ کا بھی ہے وہ بھی ان کی بزرگی کے قائل اور ان کے کلام کے معترف اور دلدادہ تھے۔ کلام کی نسبت لکھتے ہیں کہ "اگرچہ مختصر مگر مثل کلام حافظ شیرازی ملک ہے، ہماری رائے میں میر انیسؔ کے کلام میں جو سادگی اور اثر پایا جاتا ہے وہ بواسطہ میر حسنؔ خواجہ صاحب کے کلام کا ایک نمایاں اثر ہے۔

شاگرد خواجہ صاحب کے بہت سے شاگرد تھے۔ جن میں قائمؔ، ہدایتؔ، فراقؔ اور اثرؔ مشہور ہیں۔ علی الخصوص قائمؔ اور اثرؔ اعلیٰ درجہ کے شاعر اور صاحب دیوان ہیں۔ خواجہ صاحب کے صاحبزادہ کا نام صاحب میر اور الم تخلص تھا۔ سنہ وفات اور عمر کے متعلق اختلاف ہے بیلؔ صاحب لکھتے ہیں کہ سنہ ۱۱۹۹ھ مطابق ۱۷۸۵ء میں وفات پائی مرزا علی لطف سنہ ۱۲۰۲ھ اور مصحفیؔ سنہ ۱۲۰۹ھ لکھتے ہیں۔ یہ سنہ ۱۷۹۴ء کے مطابق ہے یہی وہ سن ہے جس میں مصحفیؔ نے اپنا تذکرہ لکھا ہے۔ گارسن ڈیٹاسی اور لائل صاحب مصحفیؔ کی پیروی کرتے ہیں۔ مصنف آبحیات لکھتے ہیں سنہ ۱۱۹۹ھ میں بمقام دہلی چھیاسٹھ برس کی عمر میں انتقال کیا۔

علامہ شروانی نے اپنے مقدمہ میں ایک معاصر شاعر بیدارؔ کی تاریخ لکھی ہے ع

حیف دنیا سے سدھارا وہ خدا کا محبوب

جس سے سن وفات سنہ ۱۱۹۹ھ اور عمر چھیاسٹھ برس کی نکلتی ہے۔ خود خواجہ صاحب شمع محفل میں فرماتے ہیں کہ کشف کے طور پر مجھ کو معلوم ہوا کہ میری عمر چھیاسٹھ برس کی ہو گی۔ سب کا خلاصہ یہ ہے، اور صحیح بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ عمر چھیاسٹھ سال اور سنہ وفات سنہ ۱۱۹۹ھ ہے۔

دردؔ کی شخصیت اردو شاعری میں ایک خاص شخصیت ہے۔ اپنے معاصرین پر اور نیز بعد کی نسلوں پر ان کی شاعری کا ایک گہرا اثر پڑا، تصوف کے رنگ میں وہ بے نظیر اور بے مثال ہے۔

میر سوزؔ سنہ ۱۱۳۳ھ تا سنہ ۱۲۱۳ھ سید محمد میر ضیاء الدین کے صاحبزادہ شاہ قطب عالم گجراتی کی اولاد میں تھے۔ آباد و اجداد بخارا کے رہنے والے تھے۔ مگر خود میر سوزؔ کی ولادت دہلی میں ہوئی۔ تیر اندازی اور شاہسواری میں مشاق، شہ زور اور ورزش کے بڑے شائق تھے۔ شوق سپہ گری کے علاوہ خوشنویسی میں بھی ید طولیٰ رکھتے تھے۔ نسخ نستعلیق، شفیع وغیرہ تمام خطوط مروجہ خوب لکھتے تھے۔ جوانی میں رنگین طبع اور عاشق مزاج تھے۔

شاہ عالم کے زمانہ میں جب دہلی پر تباہی آئی اور لوگ بے حال تھے۔ تو یہ دولت فقر سے مالا مال صوفی باکمال تھے۔ وطن کی تباہی و بربادی سے افسردہ خاطر ہو کر نکل کھڑے ہوئے سب پہلے فرخ آباد گئے۔ جہاں نواب مہربان خان رند دیوان نواب احمد خاں غالب جنگ کی چند دن ملازمت و رفاقت کی۔ اس کے بعد لکھنؤ آئے۔ یہ نواب آصف الدولہ کا زمانہ تھا۔ نواب بڑی مہربانی سے پیش آئے مگر ان کا جی نہ لگا۔ چند دن ٹھہر کر مرشد آباد کا رُخ کیا۔ جہاں نوابانِ بنگالہ کا دور دورہ تھا۔ وہاں سے بھی جی گھبرایا تو آخر کار اسی سال پھر لکھنؤ واپس آئے۔ اور اب کی مرتبہ آصف الدولہ اُن کے شاگرد ہوئے، مگر تھوڑے ہی عرصہ کے بعد اُستاد نے انتقال کیا بیل صاحب لکھتے ہیں کہ سنہ ۱۲۱۲ھ میں تعمیر ۸۰ سال رحلت کی مگر لطف سنہ ولادت سنہ ۱۲۱۳ھ بتاتے ہیں۔ اور مصحفیؔ بوقتِ وفات ستّر برس کا سن لکھتے ہیں۔ نساخ اپنے تذکرہ سخن شعرا میں عمر ۸۰ سال اور مقامِ وفات لکھنؤ بتاتے ہیں۔ فیروز تذکرۃ الشعراء میں سنہ ۱۳۱۳ھ وفات اور عمر ۷۰ سال لکھتے ہیں۔ ہمارے خیال میں عمر ۸۰ سال اور سنہ ۱۲۱۲ھ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ میر سوز نہایت خوش طبع ظریف شیریں زبان۔ خلیق، ملنسار اور بڑے پابند وضع تھے۔

طرزِ کلام

کلام میں ایک دیوان یادگار چھوڑا ہے جس میں غزلوں کے علاوہ مثنوی، رباعیاں اور مخمس بھی ہیں۔ اندازِ کلام نہایت صاف سادہ اور بے تکلّف، زبان میٹھی غزل کے واسطے نہایت موزوں ہے۔ لطف زبان، صفائی محاورہ اور بیساختہ پن میں ان کا کلام اپنی آپ نظیر ہے۔ تکلّف و آورد فضول مبالغے تشبیہات اور استعاروں سے پاک و صاف، لفظی صنائع بدائع بھی بہت کم پائے جاتے ہیں۔ ان کا شاہد کلام حسن طبعی سے آراستہ کسی مصنوعی زیب و زینت کا محتاج نہیں۔ سادگی اور صفائی میں میر تقی میرؔ البتہ اُن کے مقابل ہیں۔ مگر سوداؔ بہت پیچھے ہیں۔ مگر میر صاحب کے یہاں لطف زبان کے ساتھ جو لطف مضامین اور جذبات کا ہے۔ وہ سوزؔ کے یہاں بہت کم ہیں۔ ان کے کلام میں میرؔ اور سوداؔ کی طرح فارسی ترکیبوں کی بھی کثرت نہیں سیدھے سادے ہندی لفظ بے ساختگی سے باندھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ باتیں کر رہے ہیں۔ شعر کو اتنا ہلکا پھلکا کر دیتے ہیں۔ کہ اکثر اس پر ردیف کا بھی بوجھ نہیں ڈالتے اسی سادگی کی وجہ سے ایک دور پہلے کے شاعر معلوم ہوتے ہیں۔ زبان کی اصلاح یا توسیع کی کوئی خدمت ان سے انجام نہ ہو سکی بلکہ سچ پوچھو تو غزل کے سوا اور کچھ نہیں کہا۔ ان کے اشعار کی سادگی اور بے تکلّفی سے معلوم ہوتا ہے کہ طرزِ ریختی کے نام سے بعد کو سعادت یار خاں

رنگین نے ایجاد کیا۔ اس کی ابتدا سوز ہی کے زمانہ میں ہوگئی تھی۔ شعر پڑھنے کا طریقہ بھی ان کا سب سے علیحدہ تھا۔ ترنّم اور خاص درد واثر کے ساتھ شعر پڑھتے اور اظہار مطلب میں آنکھ ناک۔ ہاتھ۔ گردن غرض ہر عضو سے کام لیتے اور خود مضمون کی صورت بن جاتے آبِ حیات میں لکھا ہے کہ جب یہ قطعہ پڑھا ؎

گئے گھر سے جو ہم اپنے سویرے | سلام اللہ خاں صاحب کے ڈیرے
وہاں دیکھے کئی طفل پری رو | ارے رے رے رے رے رے رے رے

تو چونکہ عمر پڑھتے پڑھتے زمین پر گر پڑے گویا پری زادوں کو دیکھ کر دل بے قابو ہوگیا۔ میر حسؔن اپنے تذکرہ میں لکھتے ہیں۔ "در عہد خود از جملہ اوداران ممتاز طرزادائیہ ملک اوست وخواندن اشعارش از زبان او نیکو اتر خواندنش چناں خوب مے نماید کہ در گفتن نمے آید۔ مرزا علی لطف لکھتے ہیں کہ عاشقانہ رنگ کے بادشاہ میر سوؔز کا کلام سوز گداز میں ڈوبا ہوا ہے۔

نام کی مناسبت سے پہلے میر تخلص کرتے تھے۔ پھر سوز اختیار کیا چنانچہ اس شعر میں دونوں تخلصوں کا ذکر ہے ؎

کہتے تھے پہلے میؔر میؔر تب نہ ہوئے ہزار حیف
اب جو کہیں کہیں سوؔز سوؔز یعنی سدا جلا کرو

میر تقی میؔر اسی اشتراک تخلص کی وجہ سے اُن سے کچھ ناراض ہیں۔ فرماتے ہیں۔
"ہر چند طرز علیحدہ دارو لیکن از خوش کردن تخلص من نصف ولم از وخوش است۔"

سوز کا مرتبہ شاعری میں

سوز کا مرتبہ اردو شاعری میں بہت بلند ہے۔ گو وہ میرو سوؔدا کے مقابل نہیں سمجھے جا سکتے۔ گو پھر بھی غزل گوئی کے اُستاد اور صفائی کلام، محاورہ بندی اور سوز وگداز کے بادشاہ تھے۔ کلام نہایت صاف سلیس، پر اثر، تکلف اور بناوٹ سے بالکل خالی ہوتا ہے۔

سوؔدا

مرزا محمد رفیع متخلص بہ سوؔدا، اقلیم سخنوری کے شہنشاہ ۱۱۲۵ھ تا ۱۱۹۵ھ اُردو کے خاقانی وانوری چرخ شاعری کے درخشندہ ۱۷۱۲ء تا ۱۷۸۱ء ستارے بلکہ آفتاب اور بقول اپنے حریف اور معاصر خدائے سخن۔ میؔر کے ریختہ گویوں کے انتخاب تھے۔

ان کے آباؤ اجداد و معزز خاندان کے لوگ کابل کے باشندے تھے۔ مرزا صاحب کے والد مرزا محمد شفیع ایک تجارت پیشہ بزرگ تھے۔ جو کابل سے ہندوستان آئے اور دہلی میں قیام کیا۔ خاک دہلی ہی کو یہ فخر حاصل ہے کہ سر آمد شعرائے ہندوستان مرزا رفیع السودا وہاں

پیدا ہوئے، آزاد تذکرۂ آبحیات میں تاریخ ولادت ۱۱۲۵ھ لکھتے ہیں، مگر یقین کے ساتھ اس کی صحت کا اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ اس وجہ سے کہ نہ تو معاصرین نے لکھا ہے۔ اور نہ مابعد کے تذکروں میں مرزا صاحب کی عمر یا سنہ ولادت کی تصریح ہے۔ تخلص کے انتخاب کی وجہ بھی آبحیات میں دلچسپ لکھی ہے، فرماتے ہیں، کہ تخلص سودا اس واسطے رکھا گیا۔ کہ سودا یا جنون تمنائے عشق ہے۔ اور یا پھر باپ کی سوداگری کی رعایت سے رکھا گیا۔ کہ اس کے جزو اول میں لفظ سودا داخل ہے اور آخر میں یہ خوب فرمایا کہ سوداگری کی بدولت ایہام کی صنعت گھاٹے میں آئی۔

مرزا صاحب کی پرورش اور تعلیم دہلی میں ہوئی۔ پہلے سلیمان قلی خان وداد کے پھر شاہ حاتم کے شاگرد ہوئے۔ شاہ صاحب نے جو فہرست اپنے شاگردوں کی اپنے دیوان کے دیباچہ میں لکھی ہے۔ اس سے مرزا کی اُستادی پر فخر و مباہات ثابت ہوتا ہے۔ لائق شاگرد کا نام نہایت محبت اور عزت کے ساتھ لیتے ہیں۔ مرزا کو خان آرزو کے ساتھ شرف تلمذ نہ تھا۔ مگر ان کی صحبت سے بہت فیضیاب ہوئے اور شعر گوئی میں بہت کچھ فائدہ اٹھایا۔ انہیں کی ہدایت کے موافق فارسی کو ترک کیا۔ اور ریختہ کہنا شروع کیا۔ مگر فارسی کا شوق ان میں اس قدر سرایت کیے ہوئے تھا۔ کہ اس سے بالکل علیحدگی محال تھی۔ کچھ نہ کچھ ضرور کہتے تھے۔ چنانچہ ان کا مکمل دیوان فارسی دیوان ریختہ کے شروع میں موجود ہے۔ مرزا کا کلام اس قدر مقبول اور ہر دلعزیز ہوا کہ گھر گھر اور کوچہ و بازار تک میں پھیل گیا۔ مرزا کو اس بات کا فخر حاصل ہے کہ ان کا کلام ان کی زندگی ہی میں مشہور ہو گیا تھا۔ اور وہ مسلم الثبوت شاعر اسی وقت مانے جاتے تھے۔ ان کی اُستادی کا چرچا اس قدر پھیلا۔ کہ بادشاہ وقت شاہ عالم کو بھی ان کی شاگردی کا شوق ہوا۔ وہ اردو اور فارسی خوب کہتے تھے۔ اور آفتاب تخلص کرتے تھے۔ آخر کار مرزا کے شاگرد ہوئے۔ اور اپنا کلام اصلاح کے لیے دکھانے لگے۔ کچھ عرصہ کے بعد مرزا کو ان سے کسی خاص بات پر رنجش ہو گئی۔ اور دربار آنا جانا چھوڑ دیا۔ مگر دہلی میں بہت سے ایسے قدر دان رئیس و امیر موجود تھے۔ جنہوں نے اُستاد زمانہ کی دلجوئی اور خدمت کو اپنا فخر سمجھا۔ اور ان کے ساتھ بڑی مہربانی اور عالی حوصلگی سے پیش آتے تھے۔ ایسے قدر شناسوں کی دریادلی اور قدر دانی نے مرزا کو ایسا مستغنی اور فارغ البال کر دیا تھا۔ کہ جب نواب شجاع الدولہ نے مرزا کے کمال کا شہرہ سن کر ان کو ان کو نہایت شفقت و محبت سے بلاوے کا خط لکھا۔ اور زاد راہ بھی بھیجا تو مرزا نے ٹال دیا۔ ا ل استغنا سے یہ رباعی جواب میں لکھ بھیجی ؎

سودا پئے دنیا تو بہر سو کب تک　　آوارہ ازیں کوچہ باں کو کب تک
حاصل یہی اس سے نہ کہ دنیا ہووے　　بالفرض ہُوا یوں بھی تو پھر تو کب تک

تھوڑے دنوں کے بعد زمانہ نے پلٹا کھایا دلی کی حالت بدل گئی، وہ پرانا وقت نہ رہا پرانے قدر دان یکے بعد دیگرے مرتے گئے۔ پرانے شرفا کے گھرانے آئے دن کے بیرونی حملوں اور مرہٹوں کی قتل و غارت سے برخاستہ خاطر اور پریشان ہو گئے۔ اسی کے ساتھ لوگوں کی جان و مال اور عزت و آبرو بھی خطرہ میں تھی۔ اور وہ قدر دان اور فن کے جوہری بھی باقی نہیں رہے تھے۔ اس وجہ سے شعرائے باکمال نے دہلی کو خیرباد کہا، مرزا بھی اس نازک وقت میں اس تباہ قافلے کے ساتھ دہلی سے نکلے۔ اس وقت ان کی عمر تقریباً ساٹھ برس کی تھی۔ فرخ آباد پہنچے، نواب احمد خان بنگش غالب جنگ برسرِ حکومت تھے۔ مہربان خان رندؔ ان کے دیوان تھے۔ جو اہلِ علم و کمال کے قدر دان اور خود بھی شاعر تھے۔ اور بقول میر حسنؔ، میر سوزؔ و میرزا سوداؔ کے تلمذ تھا۔ چند سال تک مرزا فرخ آباد رہے۔ انھوں نے مہربان خان کی تعریف میں قصیدے لکھے ہیں، ۱۱۸۵ھ میں نواب احمد خان مر گئے تو سوداؔ بھی فیض آباد چلے گئے۔ اور نواب شجاع الدولہ کے زمرہ ملازمین میں داخل ہو گئے۔ جب سلطنت کا مرکز لکھنؤ قرار پایا تو سوداؔ بھی لکھنؤ آ گئے۔

تھوڑے دنوں کے بعد نواب شجاع الدولہ کا انتقال ہو گیا۔ اور نواب آصف الدولہ سریر آرائے سلطنت ہوئے۔ تو اس زمانہ میں مرزا سے اور ایک فارسی شاعر مکینؔ سے شعر و شاعری کے معاملہ میں کچھ نزاع ہو گئی۔ جس نے طول پکڑ کر ایک سخت جھگڑے اور باہمی جنگ کی صورت اختیار کی۔ اس کا تصفیہ نواب سعادت علی خان نے جو اس وقت ولی عہد سلطنت تھے۔ نواب کے روبرو مرزا موافقت میں کرا دیا۔ سابق کی شکر رنجی جاتی رہی، خطاب ملک الشعرائی اور چھ ہزار سالانہ کا وظیفہ عطا ہُوا۔ پھر تو نواب آصف الدولہ مرزا پر نہایت شفقت اور عنایت کی نظر فرمانے لگے۔ اور ارتباط بڑھ گیا کہ اکثر اوقات مرزا کی پُرلطف صحبت اور ان کی بذلہ سنجیوں کو جملہ کاموں پر یہاں تک کہ اکثر اوقات محل کے عیش و آرام پر ترجیح دیتے تھے۔ مرزا کا انتقال لکھنؤ میں ۱۱۹۵ھ مطابق ۱۷۸۱ء میں ہُوا۔ بہت سے معاصرین اور نیز مابعد کے شاعروں نے وفات کی تاریخیں کہی ہیں۔ مصحفیؔ۔ منتؔ، ناسخؔ، نساخ کی تاریخیں مشہور ہیں۔

تصانیف

مرزا کی تصانیف جمیع اقسام سخن میں بکثرت حسب ذیل ہیں:۔

۱۔ ایک مختصر دیوان فارسی جس میں ردیف وار غزلیں ہیں۔

۲۔ چند فارسی قصائد۔

۳۔ دیوان اردو مکمل جس میں علاوہ غزلوں کے رباعیات، قطعے، تاریخیں، مخمس، ترجیع بند، واسوخت مستزاد، تضمین غرض ہر قسم کا کلام ہے۔

۴۔ چوبیس مثنویاں یعنی مختلف منظوم حکائتیں اور لطائف جن میں اُن کی دلچسپ اور مشہور ہجویں اور پہیلیاں ہیں۔

۵۔ تضمین بر کلام میرؔ۔ اور دو خط بنام میر ایک نظم اور ایک نثر میں (ان کے کلیات میں نہیں ہے)

۶۔ قصائد امرائے دہلی و لکھنؤ وغیرہ اور نواب آصف الدولہ کی تعریف میں۔

۷۔ سلام اور مرثیہ حضرت امام حسین علیہ السلام کی شان میں۔

۸۔ قصائد آئمہ معصومین علیہم السلام کی منقبت میں۔

۹۔ ایک رسالہ نثر میں موسوم بعبرۃ الغافلین مرزا فاخر مکین کے اعتراضوں کا جواب ہے۔ جو انہوں نے فارسی کے شعرائے سلف پر کیے تھے۔

۱۰۔ میر تقی میر کی مشہور مثنوی شعلۂ عشق کا ترجمہ نثر میں (ان کے کلیات میں ہے)

۱۱۔ ایک تذکرہ شعرائے اردو کا جواب نہیں ملتا۔

سودا کا مرتبہ شاعری میں

سوداؔ اپنے زمانہ کے بڑے استاد مانے گئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ میرؔ اور سوداؔ دونوں زبان اردو کے سب سے بڑے شاعر گزرے ہیں۔ اپنے زمانہ میں بھی بے نظیر اور بے عدیل تھے۔ اور ان کے بعد بھی اُن کا جیسا کوئی نہیں ہُوا۔ اُن کی خدمات زبان اور شاعری اور فن نظم کے ساتھ بہت قابلِ قدر ہیں۔ ان کی اصلاح زبان کا اثر بہت گہرا اور دیرپا ہے۔

ان کی خدمات زبان کے ساتھ

مرزا نے اکثر ہندی الفاظ کی درشتی کو دور کر کے فارسی کی آمیزش سے زبان میں شیرینی اور حلاوت پیدا کی۔ میرؔ اور سوداؔ ہی نے زبان کو ادبی زبان بنایا۔ اس کو ریختہ کا مرتبہ بخشا چنانچہ خود فرماتے ہیں ؎

کہے تھا ریختہ کہنے کو عیب ناداں بھی	سو یوں کہا میں کہ دانا ہنر لگا کہنے
بسانِ مہر یہ روشن ہے سارے عالم پر	جہاں میں جیسے کہ میں شعر تر لگا کہنے
؎ سخن کو ریختے کے پوچھے تھا کوئی سوداؔ	پسند خاطر دلہا ہُوا یہ فن مجھ سے

کب اس کو گردش کرے تھا جہاں میں اہلِ کمال　　　یہ سنگ ریزہ ہوا ہے دُرِ عدن مجھ سے

شاعری کی صناعیوں سے اس میں طرح طرح کی لطافتیں اور نزاکتیں پیدا کیں۔ فارسی سے بکثرت الفاظ و محاورات استعارے اور تشبیہیں، طرزِ تخیل اور تلمیحات زبان اُردو میں داخل کیے۔ اور اس استادی سے داخل کیے کہ اس کے جزو ہو گئے اور اس کی وسعت اور لوچداری اتنی بڑھ گئی۔ اور وہ اس قابل ہو گئی۔ کہ ہر ادبی کام اس سے لیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ نئی نئی ترکیبیں اور محاورے فارسی کی روش پر ایجاد کیے۔ جس میں سے بعض تو مقبول ہوئے اور بعض کو آئندہ نسلوں نے ناپسند اور متروک کیا، کیا اچھا ہوتا۔ اور ہماری زبان کی کتنی خوش نصیبی ہوتی۔ اگر ان خدایانِ سخن کو وہی توجہ جو فارسی کے ساتھ تھی بھاشا کے ساتھ بھی رہی ہوتی۔ جس کا نتیجہ لازمی یہ ہوتا کہ دیسی زبان کے الفاظ بجائے اجنبی الفاظ کے کثرت سے داخل ہوئے ہوتے اس میں شک نہیں کہ مرزا کی قوتِ ایجاد و انتخاب و قابلیت اس اعلیٰ درجہ کی تھی کہ جو چیزیں داخل کیں۔ ان پر طغرائے قبول فوراً ثبت ہو گیا۔ اور اب وہ ہماری زبان کا جزوِ لاینفک بن گئیں۔

یہ بات بھی قابلِ داد ہے کہ فارسی روایات اور تلمیحات کے ساتھ ہندوستان کی قدیم روایات و الفاظ بھی بھلائے نہیں گئے۔ مثلاً الفاظ جیل، پربت، رائی وغیرہ اور ہندی علم الاصنام میں ارجن کی بہادری۔ کنہیا کا عشق وغیرہ۔ جو ان کے کلام پر بڑا لطف دیتے ہیں۔ یہ سب اس بات کا پتہ دیتے ہیں کہ کم سے کم اس زمانہ میں مادرِ وطن کے ساتھ تعلقات کو پختہ کرنے کا خیال ہمارے شعرائے اردو کے دل میں بہت کچھ تھا۔ جو افسوس ہے کہ متاخرین نے حقارت کے ساتھ دل سے فراموش کر دیا۔ مرزا کو اکثر مناسب ہندی الفاظ بھی ہندی خیالات کے اظہار کے لیے اختراع کرنا پڑے اور اس کوشش میں ان کو اپنے معاصرین سے سخت مخالفتیں اور دقتیں اٹھانا پڑیں مرزا کے عہد میں قدیم ایہام گوئی اور دوہروں کا رواج جو متقدمین کی یادگاریں سے کچھ باقی رہ گیا تھا۔ وہ بالکل متروک ہو گیا تھا۔ چنانچہ سودا خود فرماتے ہیں:۔

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی
منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

اور ان کے ہمعصر میر کہتے ہیں ؎

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

مگر فارسی اور ہندی الفاظ کو ملانے کی دقّت رفع نہیں ہوئی تھی۔ اور آخری منازل ترقی اردو شاعری کے واسطے ہنوز باقی تھے۔ مرزا کے کلام کو اس نقطۂ نظر سے جانچنا بہت ضرور حماقت ہے جو خدمات زبان کے ساتھ انہوں نے انجام دیں اور جو قوت زبان پر انہیں حاصل تھی۔ اس کا اعتراف ان کے معاصرین مثلاً میرؔ، میر حسنؔ، مصحفیؔ، وغیرہ نے بخوبی کیا ہے۔ اور ان کی قابلیت و کمال کی دل سے داد دی ہے۔

ان کی خدمات شاعری کے ساتھ

جو بنیادیں ولیؔ اور شاہ حاتمؔ نے قائم کیں انہیں پر سوداؔ نے اپنا رفیع اور شاندار ایوان شاعری تیار کیا۔ علاوہ کمال فن کے وہ دو چیزوں کے موجد بھی تھے۔ یعنی قصیدہ اور ہجو ہر چند کہ یہ دونوں صنفیں فارسی میں نہایت مکمل اور باقاعدہ صورت میں اور اردو میں بھی ایک ابتدائی اور نامکمل حالت میں موجود تھیں۔ مگر انہوں نے یہ کمال کیا، کہ ان کو اردو میں درجہ کمال تک پہنچا دیا اور ایسا کر دیا کہ ان کی برابری اور ہمسری کا خیال تک بعد کے شاعروں کے لیے محال ہو گیا، ہر چند کہ اکثر شعرا نے ان کی پیروی کی اور ان کے قدم بقدم چلنا چاہا مگر کامیاب نہ ہو سکے۔ اور مرزا دونوں اصنافِ سخن میں منفرد ہی رہے۔

قصیدہ و مرثیہ

ان کے اردو قصائد بڑے بڑے فارسی استادوں کے قصائد کے زمرہ میں ہیں اور بعض تو عرفی و خاقانی کے معرکتہ الآرا قصیدوں کو بھلا دیتے ہیں۔ نزاکت خیال اور طرفگی مضامین میں وہ اکثر اہل عجم سے گوئے سبقت لے گئے ہیں۔ یہی حالت ان کے کلام میں بھی سمجھنی چاہیے۔ مرزا سے پہلے گو مرثیہ گو اردو میں بہت گزرے ہیں، مگر ان کے کلام میں سوائے مذہبیت کے کوئی شاعرانہ رنگ کوئی جدّت اسلوب، کوئی نئی بات نہ تھی۔ جو زمانہ موجودہ کے ترقی یافتہ مذاق کو بھلی معلوم ہو۔ مرزا ہی وہ صاحب ایجاد ہیں جنہوں نے اس فن خاص میں بھی اپنے زمانہ کے اعتبار سے کمال حاصل کر لیا۔ بلکہ سچ پوچھو تو اپنے بعد آنے والوں کے واسطے ترقی کی راہیں کھول گئے۔

ہجو

مرزا صاحب نے ہجوؤں کے دفتر لکھ کر رکھ دیئے ہیں۔ ان لوگوں پر تو ضرور افسوس ہوتا ہے، جن کے دلوں پر یہ آرے چلے ہوں گے، مگر ہمارے واسطے وہ ایک زعفران زار چھوڑ گئے، جو ابدالآباد تک شاداب و سرسبز رہے گا۔ ان کے اہاجی میں وہ گرمی کلام اور تیزی ہے، جس سے وہ ظرافت و مذاق کا ایک دائمی ذخیرہ بن گئی ہیں، معلوم ہوتا ہے

کہ اس صنف سے ان کو خلقی مناسبت بلکہ قدرتی خصوصیت تھی۔ جیسا کہ ان کے خود ایک شاگرد نے اس طرف اشارہ کیا ہے ؎

کی ہجو ہر ایک شخص کی ہر چند کہ اس نے ۔۔۔ پر اس طرف اس کے نہ ہوئی تعمیم
ہے ایک سبب یہ کہ وہ خود آپ مغل تھا ۔۔۔ اور جتنے بزرگ اس کے تھے مغلوں کے تھے پیر

بڑھاپے میں بھی ان کی زندہ دلی اور مزاج کی شگفتگی ایسی تھی کہ جو بات دل میں آجاتی تھی۔ کے اظہار سے کبھی نہ چوکتے تھے۔ کسی انعام کا لالچ یا انتقام کا خوف ان کو اپنے دل کی بھڑاس نکالنے سے روک نہ سکتا تھا۔ جہاں کسی سے ان بن ہوئی فوراً ان کا غلام "غنچہ" قلمدان و کاغذ کا سامان گل تراشی کے لیے ہر وقت موجود تھا۔ اور پھر وہ گل بوٹے تراشے جاتے تھے۔ کہ جن کو دیکھ کر لوگ اپنی آنکھیں اور سن کر اپنے کان بند کر لیتے تھے۔ انہوں نے اپنی تحریروں سے اس مبتذل صنف کو بھی ایک باقاعدہ اور مکمل فن بنا دیا۔ وہ زمانہ کی خرابی اور گمراہیوں کی پردہ دری میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھتے۔ ایک انگریز نقاد کا قول ہے کہ جس طرح رومتہ الکبریٰ کے زوال کی تصویروں کے واسطے ہم جوونیال ایسے مرقع نگاروں کی صحفہ گردانی کرتے ہیں۔ اسی طرح ہم کو اگر زوال دولتِ مغلیہ کی سچی تصویریں دیکھنا ہیں۔ تو ہم کو چاہیئے کہ سودا کی ان پر آشوب نظموں کا مطالعہ کریں جس میں انہوں نے مرہٹہ سواروں کی عین قلعہ دہلی کی دیواروں کے نیچے قتل و غارت گری کا سچا فوٹو اتار لیا ہے۔ یا جس میں زمانہ کی پر آشوب حالت اور امرائے دہلی کی تباہی و بربادی اور کس مپرسی کا بیان نہایت پرزور اور دردناک طریقہ سے کیا ہے یا مثلاً وہ نظم جو ہجو شیدی فولاد خان کوتوال شاہجہان آباد کے نام سے مشہور ہے۔ جس میں چوری کی کثرت شہر کی دامنی اور کوتوال شہر کی کمزوری کس پر مذاق اور موثر طریقہ سے بیان کی ہے یہ سچ ہے کہ مرزا سے پہلے بھی بعضوں نے ہجویں کہی ہیں۔ مگر بہت کم اور بے قاعدہ مرزا کے یہاں وہ ایک صنف کلام اور مقابلہ کا ایک زبردست ہتھیار بن گئی۔ میر حسن کے پدر بزرگوار میر ضاحک فدوی پنجابی مرزا فاخر مکین، بقا، اور اُن کے علاوہ اور لوگ بھی باری باری سب مرزا کی زد میں آئے۔ اور اُن بیچاروں نے حرکت مذبوحی میں کچھ ہاتھ پاؤں ہلائے اور اپنی بساط کے موافق کہا۔ مگر اُن کا کہا کسی نے نہ سنا۔ مرزا کا کہا بچے بچے کی زبان پر ہے۔ کثرت اہاجی سے پتہ چلتا ہے کہ مرزا کو اس چیز سے خاص انس تھا۔ اور اس میں ان کو بڑا مزا آتا تھا۔ ان کی ہجویں کچھ معمولی نظمیں نہیں ہیں۔ بلکہ اُن سے ان کی قوتِ بیان، قدرت زبان اور معاملات دنیاوی میں ان کی وسیع

معلومات کا تجربی پتہ چلتا ہے۔ وہ جب کسی کی ہجو لکھتے ہیں۔ تو اس چیز کی جزئیات کو کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔ اور سننے والے پر غضب کا اثر پڑتا ہے۔ جس چیز کا خاکہ اڑاتے ہیں۔ اس میں فارسی وغیرہ کی تقلید نہیں ہوتی۔ مضمون اچھوتے اور پھبتی کا دینے والے ہوتے ہیں۔ مرزا میں جووینال والٹیر اور سولفیٹ تینوں کا مزہ ہے۔ ایڈیسن کی متانت اُن میں مطلق نہیں ان کی ہجو میں پھکڑ پن کے ساتھ طعن و تشنیع بھی بہت ہے۔ اُن کے الفاظ میں دل لگی اور مذاق کی تہ میں ایسی کاٹ اور برش ہے۔ جو دل کے اندر اتر جاتی ہے آزاد نے سچ کہا ہے کہ جس کے پیچھے پڑتے تھے۔ اس کو پیچھا چھڑانا مشکل ہوتا تھا۔"

کلام پر رائے

مرزا کو زبان پر پوری قدرت اور شعر پر پوری حکومت حاصل تھی۔ مشکل سے مشکل زمینیں ان کے سامنے پانی اور ادق مضامین ان کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے رہتے تھے۔ اشعار سب کیل کانٹے سے درست، بندش چست زوائد و بھرتی کا نام نہیں کلام سانچے میں ڈھلا معلوم ہوتا ہے الفاظ کو اپنے مقام پر ایسا رکھتے تھے۔ جیسے انگوٹھی میں نگینے جڑے جاتے ہیں۔ اگر کوئی لفظ بھول جاؤ تو دوسرا لفظ اس کی جگہ پر نہیں رکھ سکتے۔ اگر لفظ اِدھر سے اُدھر رکھ دو تو شعر کا لطف اور مزہ جاتا رہے گا۔ کلام ٹھوس اور نور فصاحت سے بھرا ہوا ہے۔ نئی نئی بحریں اور شگفتہ زمینیں نئے نئے ردیف اور قافیے ایسے کہہ گئے ہیں کہ اب تک دل مزے لیتا ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی ایسے ایسے شعر نکالے ہیں۔ جس طرح پتھر سے چشمہ نکلتا ہے۔

سودا کا اثر بعد کے شعراء پر

مرزا کا اثر اپنے زمانے کے اور نیز بعد کے شعراء پر بہت کچھ پڑا۔ ان کے اشعار پڑھ کر بہت سی منچلی طبیعتوں میں شعر گوئی کا شوق اور مادہ پیدا ہو گیا۔ اس خاص صفت کے اعتبار سے اُن کو اُردو شاعری میں وہی مرتبہ حاصل ہے جو اسپنسر کو انگریزی میں ہے۔ جو شاعروں کا شاعر کہلاتا ہے۔ معاصرین سے قطع نظر غالب اور ذوق وغیرہ بھی سب ان کو مانتے تھے۔ اور ان کے کلام سے مستفیض ہوتے تھے۔ ناسخ کا قول ہے جو اوپر نقل ہو چکا ہے۔ غالب ایسا جادو نگار سودا کا قائل ہے۔ اور اُستاد ذوق کا تو پورا کلام مرزا کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ علی الخصوص ان کے قصائد میں معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے قصائد سامنے رکھ کر کہے گئے تھے۔ مرزا کے کلام میں بسبب تنوع کے اس قدر مقبولیت اور دلچسپی ہے کہ ہر شخص خواہ وہ شاعر ہو یا غیر شاعر اس کو پڑھتا ہے۔ اور اسی طرح وجد کرتا ہے۔ بعض اشعار میں تو حقیقی شاعری کے ایسے سچے جذبات دکھائے ہیں۔

جو دیگر شعرائے اردو کے کلام میں کمیاب ہیں۔ البتہ انگریزی میں شیلی اور کیٹس کے یہاں بہت کچھ ہیں۔ غرض کہ میر و مرزا دونوں ایسے صاحبِ کمال تھے۔ جن کا کلام بعض میں زمانہ کے الفاظ و محاورات کو چھوڑ کر زبان کی صفائی اور شیرینی اور خیالات کی بلندی اور پاکیزگی دونوں اعتبار سے اردو شاعری کا بہترین نمونہ کہا جا سکتا ہے۔ اور اس زمانہ میں بھی کسی شعر کی سب سے بڑی تعریف یہی ہو سکتی ہے کہ ان قادر الکلاموں کے کسی شعر کے قریب پہنچ جائے۔ سودا کی استادی اور ملک سخنوری کی بادشاہت سے کس کو انکار ہو سکتا ہے وہ قدرتی شاعر تھے۔ اور جذبات شاعری ان کے خمیر میں پڑے تھے۔ پھر ایسا نازک دماغ اور دنیا کو بے حقیقت سمجھنے والا شخص ان کو پورا شاعر مانتا ہے اور ان کو ملک الشعرائی کا مستحق قرار دیتا ہے۔ مرزا کے کلام سے ظاہر و باہر ہے۔ کہ ان کا دل جذبات سے کس درجہ متاثر ہوتا ہے۔ ان کے اشعار میں تراشے ہوئے نگینوں کی سی آبداری اور انعکاس اور ان کا دماغ اعلیٰ تخیل سے روشن ہے۔ مرزا میں چند خاص باتیں ہیں۔ جو ان کے کلام کو جملہ شعرائے ماضی و حال سے ممتاز کر دیتی ہے۔

۱۔ زبان پر کامل قدرت جس سے کلام کا زور، مضمون کی لطافت اور نزاکت سے مل کر عجیب لطف و اثر پیدا کر دیتا ہے۔

۲۔ بندش کی چستی اور الفاظ کی نشست و ترکیب جس سے شعر میں ڈھیلا پن اور سستی مطلق باقی نہیں رہتی۔ بلکہ اس میں تلوار اصفہانی کی سی آبداری پیدا ہو جاتی ہے نشست الفاظ کی یہ صفت ہے کہ اگر کوئی لفظ اِدھر اُدھر ہو جائے تو شعر بے مزہ بلکہ مہمل ہو جائے گا صنعت کی خوبی سے صناع کی قابلیت کا پتہ چلتا ہے۔

۳۔ خیالات کی بلندی اور نزاکت ہے البتہ کچھ استعاروں اور تشبیہوں سے کام لیتے ہیں۔ مگر صرف اسی قدر کہ شعر کا حسن بڑھ جائے۔ اور سامع کو مطلب ٹٹولنا نہ پڑے۔ ان کا سامان زینت شعر کے حقیقی حسن کو کبھی نہیں چھپاتا ان کی طبیعت ایک رنگ کی پابند نہ تھی۔ جو بات اور لوگوں کو سخت کاوش اور محنت سے میسر ہوتی ہے وہ اُن کو ایک جنبش قلم سے حاصل ہو جاتی تھی یہ تخیل اور قدرت زبان کا اثر تھا۔

۴۔ چوتھی چیز ان میں تصفیہ زبان ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ جن لوگوں نے زبان کو پاک صاف اور نیز وسیع کیا۔ ان سب میں مرزا کا نمبر اول ہے۔ بقول مصنف آبِ حیات جس طرح کیمیا دان دو مادوں سے تیسرا مادہ تیار کرتے ہیں۔

انہوں نے فارسی اور ہندی کے امتزاج سے ایک تیسری زبان پیدا کی۔ جسے مقبولیت عام حاصل ہوئی

مرزا کے کلام پر شعراء کی رائیں

اب بے موقع نہ ہوگا مرزا صاحب کے متعلق ان کی اور نیز ان کے بعد کے شعراء اور تذکرہ نویسوں کی بھی قیمتی اور قابلِ قدر رائیں بلکہ ان کا اقتباس یہاں تحریر کیا جائے۔ میر تقی میر اپنے تذکرہ نکات الشعراء میں ان کی نسبت فرماتے ہیں۔ خود انہیں کی زبان سے سنیئے "مرزا رفیع متخلص بہ سودا جوانی است خوش خلق و خوشخو، گرم جوش یار باش، شگفتہ رو غزل و قصیدہ و مثنوی و قطعہ و مخمس و رباعی ہمہ را خوب میگوید۔ سرآمد شعرائے ہندی است۔ بسیار خوش گوست۔ ہر شعرش طرف لطف رستہ رستہ در چمن بندی الفاظش گل معنی دستہ دستہ۔ ہر مصرعہ برجستہ اش را سرو آزاد بندہ پیش طبع عالیش فکر حالی شرمندہ۔ شاعر ریختہ او است شاید قصیدے در ہجو اسپ گفتہ موسوم بہ تضحیک روزگار دور از حد مقدور دود۔ صنعتہا بکار بردہ۔ اکثر اتفاق طرح غزل باہم می افتد۔ غرض از مغتنمات روزگار ست حق تعالی سلامتش دارد۔"

اسی طرح مرزا قتیل چار شربت میں مرزا کے قصائد کی نسبت لکھتے ہیں کہ سودا کا مرتبہ قصائد میں ظہوری کے برابر ہے۔ سوائے اس کے کہ دونوں کا طرز الگ الگ ہے اور کوئی فرق نہیں ہے۔ اس تنقید پر مصنف آبِ حیات کی رائے ہے کہ مرزا قتیل جو چاہیں کہیں مجھ بے کمال نے ظہوری کی غزلیں اور قصائد تھوڑے بہت پڑھے ہیں۔ دونوں استعاروں اور تشبیہوں کے پھندوں سے اُلجھا ہوا ریشم معلوم ہوتے ہیں۔ مرزا کی مشابہت ہے۔ تو انوری سے ہے جو قصائد اور ہجو اور نیز محاورے اور زبان دونوں کا بادشاہ ہے۔ اسی طرح صاحبِ طبقات الشعراء مرزا کے قصائد کو عرفی اور خاقانی کے قصائد سے اور اُن کی غزلوں کو سلیم و کلیم کی غزلوں سے بڑھ کر سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ وہ پرگو بھی تھے۔ اور خوش گو بھی تھے۔ میر حسن اپنے تذکرہ میں تحریر فرماتے ہیں کہ مرزا سودا کے مقابلہ میں اب تک کوئی شخص ہندوستان سے نہیں اٹھا کہ وہ موسیقی کے بھی ماہر تھے۔ اور فقیر ان کی خدمت میں کہ حاضر ہوتا ہے اور میرے اوپر کرم فرماتے ہیں۔ حکیم قدرت اللہ خان بقا اپنے تذکرہ میں لکھتے ہیں۔ مرزا محمد رفیع سرآمد شعرائے فصاحت ہیں۔ بعض کے نزدیک وہ غزل گوئی میں میر تقی میر کو نہیں پہنچے۔ سچ یہ ہے کہ ہر گلے را رنگ و بوئے دیگر است مرزا ایک بے کنار سمندر اور میر ایک عظیم الشان دریا ہیں۔ قواعد کی معلومات میں میر صاحب کو مرزا صاحب پر برتری ہے اور قوت شاعری

ہیں مرزا صاحب کو میر صاحب پر فوقیت ہے۔ تذکرہ گلشن بیخار میں ہے کہ "فقیر کی دانست میں ان کی غزلیں ان کے قصیدوں سے اور ان کے قصیدے ان کی غزلوں سے بہتر ہیں۔ اگر کوئی یہ کہے کہ غزلوں میں بھرتی کے اشعار ہیں۔ اور قصائد ان سے خالی ہیں۔ تو میں کہوں گا کہ ان کے دیوان کو سمجھ کر پڑھنے والوں پر رائے کی قباحت ظاہر ہو جائے گی۔ پروفیسر شہباز شمس العلماء نواب امداد امام صاحب کا اثر کا قول نقل کرتے ہیں کہ سودا اردو کے شیکسپیر تھے۔ اسی طرح سر الفرڈ لائل سودا کو زبان اردو کا سب سے بڑا شاعر تسلیم کرتے ہیں۔

کلام میں کمی

مرزا میں دو تین کمیاں بھی ہیں:۔

۱۔ ان کا کلام کم و بیش تصوف کی چاشنی سے خالی ہے جس کا ان کے اکثر ہمعصروں میں بہت زور تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کا مطالعہ اور ذوق معاملات دنیاوی تک محدود ہے۔

۲۔ دوسرے لطف غزل ان میں کم ہے۔ یعنی ان کی غزلوں میں وہ سوز و گداز اور سبکی اور سادگی نہیں جو غزل کی جان ہے۔ ان کا مفصل ذکر انشاء اللہ میر تقی میر کے حالات میں آئے گا۔ جہاں ان دونوں کی شاعری کا مقابلہ کیا گیا ہے۔

میر حسن متوفی ۱۲۰۱ھ مطابق ۱۷۸۶ء

میر غلام حسن متخلص بہ حسن معروف بہ میر غلام حسین ضاحک کے وہ بلند اقبال صاحبزادے تھے۔ جن کے بیٹے خلیق اور پوتے میر انیس ہوئے۔ جو فلک شاعری پر آفتاب بن کے چمکے ان کے اجداد شہر ہرات کے مشہور خانوادہ سادات سے تھے۔ جدِ اعلیٰ میر امامی نام ہندوستان آئے۔ اور یہیں مستقل سکونت اختیار کی۔

میر حسن اپنے زمانہ کے نامی گرامی شاعر جید فاضل اور مشہور خوشنویس تھے۔ اور ان کمالات کی وجہ سے اپنے ہم چشموں اور ہمعصروں میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے۔ ان کے والد میر ضاحک نہایت زندہ دل ظریف اور باغ و بہار آدمی تھے۔ جیسا کہ ان کے تخلص سے ظاہر ہے۔ میر حسن کی ولادت پرانی دلی کے محلہ سید واڑہ میں ۱۱۴۰ھ میں ہوئی۔ اور بچپن میں درسی تعلیم اپنے والد ہی سے حاصل کی، اور کلام بھی انہیں کو دکھایا۔ اس کے بعد خواجہ میر درد کے شاگرد ہوئے دہلی کی تباہی کے بعد اپنے والد کے ہمراہ فیض آباد آئے راستہ میں تھوڑے عرصہ تک ڈیگ میں قیام کیا۔ ایک مرتبہ شاہ مدار کی چھڑیوں کے ساتھ سفر کیا۔ جس کا مفصل حال اپنی مثنوی گلزار ارم میں نظمبند کیا ہے۔

فیض آباد میں پہنچکر نواب سالار جنگ بہادر برادر بہو بیگم صاحبہ کی ملازمت اختیار کی۔ اور ان کے بیٹے مرزا نوازش علی خاں کی مصاحبت میں بھی چند دن رہے۔ جب نواب آصف الدولہ ۱۱۸۸ھ میں تخت سلطنت پر بیٹھے اور فیض آباد بدل کر لکھنؤ دارالسلطنت ہو گیا تو میر حسن بھی لکھنؤ چلے آئے۔ اور تھوڑے دن قیام کر کے یہیں ماہ محرم ۱۲۰۱ھ میں انتقال کیا۔ بروقت وفات عمر پچاس سال سے متجاوز تھی۔ مصحفی نے تاریخ کہی۔ شاعر شیریں بیان جس سے تاریخ ۱۲۰۱ھ نکلتی ہے۔ مرزا علی لطف ۱۲۰۷ھ لکھتے ہیں جو زیادہ قابلِ اعتبار نہیں ہے۔

تعلیم اور شاگردی

میر حسن عربی کم جانتے تھے۔ مگر فارسی میں کمال حاصل تھا۔ اور اس زبان میں کمال بے تکلفی اور سادگی سے لکھتے تھے۔

چنانچہ ان کا تذکرہ "شعرائے اردو" جو نہایت اعلیٰ درجہ کی فارسی میں ہے اس کا شاہد ہے شاگردی کی نسبت تذکرہ نویسوں میں اختلاف ہے۔ مصنف آبِ حیات لکھتے ہیں کہ سودا کے شاگرد تھے۔ میر تقی لکھتے ہیں۔ "جوانے است نو کرپیشہ اکثر در بند خانہ در تقریب مجلس تشریف می آرد وضع مردآمیانہ می دارد۔ مشق شعر از مرزا رفیع می کند" میر حسن خود اپنی نسبت لکھتے ہیں۔ "اصلاح سخن از میر ضیا سلمہ اللہ گرفتہ ام۔ لیکن طرز و شان از من کما حقہٗ سرانجام نیافت۔ بر قدم دیگر بزرگان مثل خواجہ میر درد، مرزا رفیع سودا و میر تقی پیروی نمودہ ام" اس سے ظاہر ہے کہ وہ رسمی طور پر میر ضیاء الدین ضیا کے شاگرد تھے۔ اور تینوں اصحاب مذکورہ بالا کی پیروی کرتے تھے اور ممکن ہے مشورہ سخن بھی کرتے ہوں۔ فطرتاً نہایت خوش مزاج ہشاش بشاش ظریف اور بذلہ سنج تھے۔ ہزل اور فحش سے کبھی زبان کو آلودہ نہیں کیا۔ نہایت شیریں زبان خلیق اور قابلِ تھے۔ کسی شخص کو کبھی شکایت کا موقع نہیں دیا۔ اور نہ کسی تذکرہ نویس نے ایک حرف ان کے خلاف لکھا ہے۔

طرزِ کلام

کلام نہایت سلیس اور صاف ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے منہ سے پھول جھڑتے ہیں۔ غزل، رباعی، مثنوی، مرثیہ سب خوب کہتے تھے، البتہ قصیدہ زوردار نہ تھا۔ مثنوی میں کمال حاصل تھا۔ چنانچہ ان کی مشہور مثنوی "سحر البیان" معروف بہ مثنوی میر حسن اردو میں اپنا جواب نہیں رکھتی۔ ان کی غزلیں میر سودا اور میر تقی میر کی غزلوں کا لطف دیتی ہیں۔ وہی عاشقانہ رنگ وہی سادگی وہی دلفریبی،

میر حسن کے صاحبزادے

میر حسن کے چار بیٹے تھے۔ جن میں سے تین شاعر تھے۔ میر مستحسن خلیق جو مصحفی کے شاگرد تھے۔ میر محسن محسن یہ دونوں نواب آصف الدولہ کی والدہ نواب بہو بیگم صاحبہ کے داماد مرزا محمد تقی کی سرکار سے تعلق رکھتے تھے۔ تیسرے بیٹے میر احسن خلق نواب ناظم داراب علی خان کی خدمت میں رہتے تھے۔ یہ سب اچھے شاعر تھے اور اپنے پدر بزرگوار کے رنگ میں کہتے تھے۔ خلیق اور خلق کے دیوان بھی ہیں۔

تصانیف حسب ذیل ہیں:۔

۱۔ ایک دیوان غزلوں کا مشتمل بر جملہ اقسام سخن، ترکیب بند، مخمس واسوخت مثلث وغیرہ جس میں فارسی شعر پر تیسرا مصرع خواہ فارسی میں یا اردو میں لگایا ہے۔

۲۔ گیارہ مثنویاں جن میں سے حسب ذیل نہایت مشہور ہیں۔

۳۔ مثنوی سحر البیان یا قصہ بے نظیر و بدر منیر لاجواب اور بے عدیل و بے نظیر مثنوی ہے۔ سنہ ۱۱۹۹ھ مطابق ۱۷۸۵ء میں تحریر ہوئی جیسا کہ قتیل اور مصحفی کی تاریخوں سے ثابت ہوتا ہے اور نواب آصف الدولہ بہادر کے نام نامی پر معنون ہوئی۔ اس میں شہزادہ بے نظیر اور شاہزادی بدر منیر کے عشق کا افسانہ ہے۔ جس میں ضمناً نہایت دلچسپ جزئیات مثلاً قدیم زمانہ کا لباس زیور شادی بیاہ کے رسوم برات کا سامان وغیرہ نہایت خوبی سے بیان کئے ہیں۔ عبارت اس قدر صاف اور بامحاورہ ہے کہ صدہا شعر محاورہ کی جگہ زبانوں پر چڑھ گئے ہیں۔ اس کا ہر مصرع لاجواب اور ہر شعر انتخاب ہے۔ صفائی بیان لطف محاورہ شوخی مضمون قابل دید ہے۔ سوال جواب کی نوک جھونک پر لطف مذاق کی باتیں ایسی ہیں جن کو پڑھ کے دل باغ باغ ہو جاتا ہے اور ان سب پر طرہ یہ کہ کتاب کو لکھے ڈیڑھ سو برس ہو گئے زبان وہی ہے جو ہم آپ بولتے ہیں۔ مولانا آزاد حیرت سے پوچھتے ہیں "کیا اسے سو برس آگے والوں کی باتیں سنائی دیتی تھیں کہ جو کچھ کہا صاف وہی محاورہ اور وہی گفتگو ہے جو اب ہم تم بول رہے ہیں۔ قصہ پرانے رنگ کا ہے۔ اس کا ترجمہ نثر میں ایک شخص مسمی امیر بہادر علی نے سنہ ۱۲۱۷ھ میں کیا تھا جس کا نام نثر بے نظیر رکھا۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس موقع پر ہم اصلی مثنوی سے اشعار منتخب کر کے لکھیں جس سے قصہ کی تمام کڑیاں مل جائیں اور پورا قصہ بآسانی سمجھ میں آ جائے۔

سوال :۔ "باغ و بہار" دبستانِ دہلی کا شاہکار ہے۔ یا دبستانِ لکھنؤ کا۔ اس کتاب کا اور اس کے مصنف کا تعارفی جائزہ پیش کیجئے۔

میر امن دہلوی

جواب: باغ و بہار یا قصۂ چہار درویش اُردو کی سب سے مقبول اور پسندیدہ داستان ہے، ہر طبقہ میں اسے بڑی دلچسپی سے پڑھا اور سنا جاتا ہے۔ جو لوگ کتاب نہیں پڑھ سکتے یا جنہوں نے کبھی کتاب کی صورت بھی نہیں دیکھی۔ ان میں سے بھی بہت سے ایسے ہیں۔ جنہیں چار درویشوں کی کہانیوں میں سے ایک آدھ کہانی ضرور یاد ہے اور بڑی بوڑھیوں میں سے تو شاید ہی کوئی ایسی ہو جسے اس داستان کی کوئی نہ کوئی کڑی زبانی یاد نہ ہو۔ لیکن ایسے بہت کم لوگ ہیں جو اس کتاب کے مصنف کے حالات سے واقف ہوں، یا البتہ بہت سوں کو معلوم ہے کہ اس مصنف کا نام میر امن تھا اور وہ دہلی کے رہنے والے تھے۔

میر امن نے کتاب کے شروع میں اپنے جو حالات لکھے ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ :۔

"ان کے بزرگ ہمایوں بادشاہ کے زمانہ سے دربار شاہی سے وابستہ رہے اور ہر زمانہ میں انہیں خدمات کے صلہ میں جاگیریں اور منصب عطا ہوتے رہے۔"

لیکن ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب عالمگیر کے انتقال کے بعد سلطنتِ مغلیہ کا زوال شروع ہوا اور اٹھارہویں صدی کے وسط تک یہ نوبت پہنچی کہ دلی کا شہنشاہ نام کا بادشاہ رہ گیا۔ ہر طرف افراتفری پھیل گئی۔ چھوٹے چھوٹے راجاؤں، جاگیرداروں اور امیروں نے زمینیں دبا دبا کر چھوٹے چھوٹے راج قائم کر لیے اور ہر ایک بادشاہ کو بے حقیقت سمجھ کر آپ راجا بن بیٹھا۔ ہر طرف لڑائی جھگڑے، دنگے، فساد، خاص، عام ہر ایک کی زندگی عذاب بن گئی۔ ملک کے اندر جو کچھ ہو رہا تھا اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ دوسرے ملک والے بھی ہندوستان کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھنے لگے اور موقع کو غنیمت جان کر حملہ کی ٹھانی۔ چنانچہ ۱۷۶۱ء میں احمد شاہ درانی نے دلی پر حملہ کیا اور اسے جی بھر کر پامال کیا، یہ زمانہ دلی والوں کے لیے بڑی پریشانی کا تھا، چنانچہ اٹھارہویں صدی کے وسط سے لے کر اس کے آخر بلکہ انیسویں صدی کے وسط تک شریفوں کی یہ حالت رہی کہ وہ سکون کی تلاش میں دلی چھوڑ کر ادھر ادھر مارے مارے پھرتے تھے۔ انہیں شریفوں اور نجیبوں میں بہت سے شاعر اور ادیب بھی تھے۔ جو وطن سے بچھڑ کر کسی نہ کسی کا سایہ ڈھونڈتے پھرتے تھے، اسی زمانہ میں کچھ لوگ عظیم آباد گئے۔ کچھ فیض آباد اور لکھنؤ اور کچھ نے دوسری چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں پناہ لی، اردو کے مشہور شاعروں میں انشاءؔ۔ جراُتؔ۔ مصحفیؔ۔ میرؔ اور سوداؔ

بھی ہیں۔ جنھوں نے دلّی چھوڑی تو پھر یہاں لوٹنا نصیب نہ ہُوا۔ اور جہاں گئے تھے وہیں خاک کے پیوند ہوئے۔ ایسے ہی لوگوں میں سے ایک میر امّن دہلوی تھے۔ میر امّن نے خانہ بربادی اور ترک وطن کا ذکر باغ و بہار کے دیباچہ میں اس طرح کیا ہے:۔

سورج مل جاٹ نے جاگیر کو ضبط کر لیا اور احمد شاہ درّانی نے گھر بار تاراج کیا۔ ایسی ایسی تباہی کھا کر دہلی سے کہ وطن اور جنم بھوم میرا ہے اور آنول وہیں گڑا ہے جلا وطن ہوا کتنے برس بلدۂ عظیم آباد میں دم لیا۔ کچھ بنی کچھ بگڑی۔ آخر وہاں سے پاؤں اکھڑے روزگار نے موافقت نہ کی۔ عیال و اطفال کو چھوڑ کر تن تنہا کشتی پر سوار ہُوا۔ اشرف البلاد کلکتہ میں آب و دانہ کے زور سے آ پہنچا۔ چندے بیکاری میں گزری اتفاقاً نواب دلاور جنگ نے بلوا کر اپنے چھوٹے بھائی میر محمد کاظم خاں کی اتالیقی کے واسطے مقرّر کیا۔ قریب دو سال کے وہاں رہنا ہُوا۔ جب نباہ اپنا نہ دیکھا تب منشی میر بہادر علی کے وسیلے سے حضور تک جان گلکرسٹ صاحب بہادر دام اقبالہٗ کے رسائی ہوئی۔۔۔!!

اس خود نوشت داستان کا ابتدائی حصّہ تو وہی ہے، جس کا حال ابھی بیان ہو چکا ہے۔ آخری ٹکڑا البتہ ایسا ہے کہ اس کی مختصر سی تشریح ہونی چاہیئے۔ یعنی منشی میر بہادر علی کون تھے۔ اور جان گل کرائسٹ صاحب کا ذکر میر امّن نے اتنی محبت اور عزّت سے کیوں کیا ہے۔

اس کا قصّہ یوں ہے کہ ۱۷۹۹ء میں انگریزوں نے کلکتہ میں ایک کالج قائم کیا تھا اس کے جہاں اور بہت سے کام تھے، ایک کام یہ بھی تھا۔ کہ جو انگریز افسر کمپنی کا کام چلانے کے لیئے انگلستان سے ہندوستان آتے ہیں ان کے لیے ایسی کتابیں تیار کی جائیں جنہیں پڑھ کر وہ ملکی رسم و رواج اور زبان سے واقف ہو سکیں۔ اور دیسیوں کے ساتھ مل جل کر اپنا کام زیادہ خوبی سے انجام دے سکیں۔ اس کالج کا نام فورٹ ولیم کالج تھا اور اس کے پہلے پرنسپل ڈاکٹر جان گل کرائسٹ تھے (میر امّن نے انھیں گل کرائسٹ لکھا ہے) ڈاکٹر گل کرائسٹ نے فورٹ ولیم کالج کے قیام میں لغت اور قواعد کی کئی مفید کتابیں لکھیں اور ہندوستان کے مختلف حصّوں سے بہت سے اچھے لکھنے والوں کو کلکتہ بلوایا اور ان سے بہت سی اچھی اچھی کتابیں لکھوائیں۔ انہی مصنفوں میں سے ایک میر بہادر علی تھے۔ ان مصنّفوں نے فارسی اور ہندی کی دلچسپ اور مفید کتابوں کے ترجمے بھی کئے اور طبع زاد کتابیں بھی لکھیں اور ان میں سے بہت سی کتابیں ایسی ہیں جنہیں لوگ اب بھی دلچسپی سے

پڑھتے ہیں لیکن زیادہ دلچسپی سے وہ قصہ کہانیوں کی کتابیں پڑھی جاتی ہیں۔ جو اس عہد کے مصنفوں نے دوسری زبانوں سے اُردو میں منتقل کی ہیں۔ ان قصہ کہانیوں کی کتابوں میں سے جو خاص طور پر پسند کی گئیں۔ ان میں سے میر امن کی "باغ و بہار" حیدر بخش حیدری کی "آرائش محفل" اور "طوطا کہانی" اور خلیل خاں اشک کی "داستان امیر حمزہ" کے نام پیش پیش ہیں۔ لیکن ان ناموں میں بھی جو شہرت میر امن کی "باغ و بہار" کو حاصل ہوئی۔ وہ اپنی مثال آپ ہے۔

باغ و بہار کی اس غیر معمولی شہرت کا راز کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ بتانا ضروری ہے کہ جب باغ و بہار لکھی گئی تھی۔ اس وقت اردو میں قصہ کہانیوں کا کیا حال تھا۔

باغ و بہار کا سنہ تصنیف ۱۸۰۱ء ہے۔ اس سے پہلے اُردو نثر میں جو قصے لکھے گئے تھے ان کی تعداد اتنی کم ہے کہ انہیں انگلیوں پر گنا جا سکتا ہے۔

اس سلسلے کی سب سے پہلی تصنیف فضلی کی وہ مجلس ہے۔ اس کتاب کا سنہ تصنیف ۱۱۳۲ھ ہے اور اس میں مصنف نے تصوف کے مسائل کو قصہ کے پیرائے اور تمثیل کے انداز میں لکھا ہے۔ اس کتاب کی زبان ہمارے زمانہ کی اردو سے بہت مختلف ہے۔ اس پر قدیم دکنی کا اثر ہے اور رنگین عبارت میں لکھی گئی۔ زمانہ کے دستور کے مطابق مصنف نے قافیہ اور سجع سے بہت کام لیا ہے۔ اس زبان میں جو ہماری موجودہ اردو سے ملتی جلتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ صرف ایک قصہ لکھا گیا۔ وہ میر تقی میر کی مثنوی "شعلہ عشق" کا خلاصہ تھا۔ جو اُردو کے مشہور شاعر سودا نے نثر میں کہا تھا لیکن یہ کتاب کہیں نہیں ملی۔ صرف بعض کتابوں میں اس کا ذکر موجود ہے۔ اس لحاظ سے اردو کا سب سے پہلا قصہ یوں گ، میر محمد حسین عطا خاں کی تصنیف نوطرز مرصع، کو کہتے ہیں۔ یہ قصہ اسی قصہ چہار درویش کی اصل ہے جس پر میر امن نے اپنی کتاب "باغ و بہار" کی بنیاد رکھی ہے۔

سوال ۱:- ایہام گوئی کا شمالی ہند میں رواج کیونکر ہوا؟ کیا یہ درست ہے کہ ایہام گوئی جذبات نگاری کے منافی ہے بحث کیجئے؟

جواب:- دہلی میں ولی دکنی کے دیوان پہنچنے سے پہلے فارسی زبان کا رواج تھا۔ زندگی کے تمام معاملات فارسی میں ہوتے تھے، خط و کتابت، شعر و شاعری سب کچھ فارسی میں ہوتا تھا۔ اس دور کے فارسی گو شاعروں میں بیدل، بلگرامی، فراق، خان آرزو وغیرہ بہت مشہور تھے۔

اردو میں شعر و شاعری کا عام رواج نہ تھا۔ زبان کا مزہ بدلنے کے لئے استاد شاعر کبھی کبھی اردو میں شعر کہہ لیتے تھے۔

اردو زبان محض بول چال کی زبان تھی۔ ۱۱۳۳ھ میں ولی کا دیوان دہلی پہنچا تو لوگوں کو احساس ہوا کہ اردو زبان میں بھی بڑی دلکشی ہے۔ لوگوں نے ولی کے کلام کو بہت پسند کیا۔ اس مقبولیت عام نے دوسرے شاعروں کو بھی اردو میں شعر کہنے کے لیے اکسایا، انہوں نے ولی کی غزلوں پر غزلیں کہنی شروع کر دیں۔ جب فارسی شاعروں نے دیکھا کہ اردو زبان میں بھی وارداتِ قلبی اور جذبات کی کیفیات بیان کرنے کی خصوصیت موجود ہے تو انہوں نے اردو کی طرف توجہ کی۔ اردو نے فارسی کی جگہ لینی شروع کی۔ بعض لوگ ایسے تھے جو شعر کہنے کی صلاحیت تو رکھتے تھے لیکن فارسی میں شعر لکھنے پر قادر نہ تھے۔ انہوں نے ولی کی شاعری کی مقبولیت دیکھ کر ولی کے انداز میں شعر لکھنے شروع کر دیئے۔ اس طرح شمالی ہند میں اردو شاعری کا چرچا شروع ہوگیا۔

اس وقت دہلی میں خاص طور پر اور شمالی ہند میں عام طور پر ایرانی تمدن کا اثر تھا۔ فارسی شاعری پر بھی اسی تمدن کا اثر تھا۔ جب فارسی کے بجائے اردو میں شاعری شروع ہوئی تو اس کے موضوعات وہی رہے جو فارسی شاعری میں ہوتے تھے، تشبیہات استعارات تلمیحات اور مضامین وہی رہے صرف زبان بدل گئی۔

اس دور کے فارسی شعرا میں نازک خیالی اور صنعتوں کا استعمال عام تھا۔ خاص طور پر صنعت تقلیل سے بہت کام لیا جاتا تھا۔ جب ان شاعروں نے اردو میں شاعری شروع کی تو فارسی کا اثر قائم رہا۔ بلکہ فارسی کے ساتھ ساتھ ہندی کا اثر بھی موجود تھا۔

صنعتوں کے عام استعمال اور نازک خیالی کی وجہ سے ایہام گوئی کا رواج ہو گیا۔ اردو شاعری میں ایہام گوئی کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ اس دور کا ایہام گوئی کا دور کہنے لگے۔ جن شاعروں نے ایہام گوئی کو ترقی دی، ان میں آبرو، حاتم، مضمون، شاکر ناجی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ نہ صرف فارسی شاعری میں صنعتوں کے استعمال اور نازک خیالی نے اردو شاعری پر اثر ڈالا بلکہ ہندی کا بھی اس پر اثر پڑا۔ ہندی میں بھی ذو معنی الفاظ کا استعمال عام تھا، اس وجہ سے ایہام گوئی کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔

ڈاکٹر محمد حسن نے ایہام گوئی کی مقبولیت کی ایک وجہ یہ بیان کی ہے کہ جب دور ایسا ہو کہ لوگ محفل ہائے نشاط عام منعقد کرتے ہوں۔ عیش و مستی کی طرف لوگوں کا رجحان نہ زیادہ

ہو تو عشق و عاشقی داخلی جذبے کے ساتھ ساتھ اجتماعی عیش و نشاط کا موضوع بن جاتی ہے ایسی حالت میں عشق کا بیان رمز و کنایہ میں مزہ دیتا ہے۔ پہلو دار اور ذو معنی الفاظ کا استعمال عام ہو جاتا ہے۔

ڈاکٹر صاحب ایک اور اہم وجہ کی نشان دہی کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ اس دور کے شاعروں کو وسعت درماں کا احساس برابر ہوگا۔ ایک طرف تو وہ عربی و فارسی کے الفاظ، ترکیب، مضامین اور تلمیحات کا عام استعمال کر سکتے تھے۔ اور دوسری طرف ہندی الفاظ بولنے پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ نئے نئے محاورے اور بات چیت کے انوکھے انداز تخلیق ہونے لگے۔

ایہام اور صنعت گری زبان کے حسن بلوغ تک پہنچنے سے پہلے کی منزل ہے اس مقام پر الفاظ کی اہمیت اور معنوی قدر و قیمت کا احساس نمایاں ہونے لگتا ہے۔ کلام میں ناہمواریت ختم ہو جاتی ہے۔ شتر گربگی کی جگہ ربط کلام اور مناسب الفاظ کو اہمیت ملتی ہے دنیا کی عام زبانوں میں یہ کیفیت موجود ہوتی ہے خاص طور پر ان زبانوں میں جہاں نت نئے الفاظ اور مرادفات کی کثرت ہو۔

ایہام گوئی کے رواج کے لیے محض ہندی ادب کے اثرات یا فارسی شاعری کے اثرات نے کام نہیں کیا بلکہ ان اثرات کے علاوہ خود ریختہ کی نئی شاعری کا تقاضا تھا کہ اس کی شعری اور لسانی پیکر تراشی کی جائے۔ الفاظ کی اضافی اور معنوی اہمیت کا احساس پیدا ہو۔ اس احساس کو اس دور کی مجلس زندگی اور عشق و عاشقی کے ہنگاموں نے تاریخی بنیادیں بخش دیں اور شاعری صنعت گری میں پھنس گئی۔

ایہام گو شاعروں نے اس بات پر زیادہ غور کیا کہ ایک لفظ معنوی حیثیت سے کتنے پہلو رکھتا ہے اور ایک وقت میں کتنے مفہوم ادا کر سکتا ہے۔ انہوں نے یہ بھی دیکھا کہ الفاظ کے اول بدل سے کس طرح نئے مفہوم پیدا ہو جاتے ہیں۔ جب ایک لفظ محاورے کا جز بنتا ہے تو اس میں کیا تبدیلی آتی ہے۔

پھر یہ ہوا کہ الفاظ کی صنعت گری اور ان کی معنوی حیثیت کو نمایاں کرنے کے لئے ایک دوسرے سے سبقت لینے لگے اور اس طرح شمالی ہند میں اردو شاعری میں ایہام گوئی کا چرچا عام ہو گیا۔

ایہام گوئی جذبات نگاری کے منافی ہے اس لئے نیا دور ایسا آیا جس میں لوگوں نے

ایہام گوئی کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی۔ اسی دور کے شاعروں میں مظہر، یقین، سودا، میر، درد وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ ایہام گوئی جذبے کی بے ساختگی کی راہ میں رکاوٹ بن جاتی ہے۔ شاعر اپنے خیالات اور احساسات کو واضح طور پر بیان نہیں کر سکتا بلکہ الفاظ کی بھول بھلیوں میں الجھ کر رہ جاتا ہے ذو معنی الفاظ کی تلاش رعایت لفظی اور مشکل پسندی کے چکر میں شاعری محض الفاظ کا گورکھ دھندہ بن کر رہ جاتی ہے۔ اس لئے ایہام گوئی جذبات نگاری کے منافی ہے۔ ایہام گوئی فطری جذبات کے اظہار میں بڑی رکاوٹ ہے۔

سوال:۔ باغ و بہار اور فسانہ عجائب کو دہلی اور لکھنؤ کا نمائیدہ کہا جاتا ہے۔ اپنی رائے دیجئے۔

جواب:۔ ہر فن پارہ اپنے مصنف کی شخصیت اور روح عصر کا ترجمان ہوتا ہے۔ مصنف جس ماحول جس فضا اور جس معاشرے میں رہتا ہے اس سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ اس کی ذات اور شخصیت اسی فضا میں جنم لیتی ہے۔ اور پروان چڑھتی ہے۔ اس کی ہر شے اس کے رگ وپے میں سرایت کر جاتی ہے۔ اور وہ اپنی تصنیف میں اس کی پوری عکاسی اور ترجمانی کرتا ہے۔

لکھنؤ اور دہلی کی تہذیبوں میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ دہلی کا روپ کئی دفعہ بہروپ بنتا ہے۔ اس کی مانگ میں کئی دفعہ لہو کی سرخی بھری گئی۔ تباہی اور بربادی کے طوفان دہلی کو اپنی لپیٹ میں لیتے رہے۔ بربادی اور مفلوک الحال کا دور دورہ رہا۔ دوسری طرف لکھنؤ میں دولت کی فراوانی ہے۔ اس کا ہر فرد دولت کے نشے میں مست ہے۔ دولت کی کثرت کی وجہ سے عیش و نشاط کی محفلیں گرم کی جاتی ہیں۔ لکھنؤ کا معاشرہ دولت کی وجہ سے مال مست اور حال مست ہے۔ اور دہلی کی تہذیب کی عظمت رفتہ کی یادیں ماتم کناں نظر آتی ہے۔

دلی اور لکھنؤ کا یہی فرق، یہی امتیاز، یہی خوشی اور غمی کا تضاد دو دبستان کی بنیاد رکھتا ہے دہلی کی فضا، دہلی کا معاشرہ اور دہلی کی تہذیب لکھنؤ کی تہذیب اور معاشرے سے بالکل مختلف ہے۔ دہلی کے تہذیبی، شعور کو لے کر کوئی فنکار جو بھی فن پارہ تخلیق کرے گا اس میں دبستان دہلی کی پوری کیفیات جھلکتی نظر آئیں گی۔ اس فن پارے میں حرمان نصیبی کی پوری تصویر اور عظمت رفتہ کے متعلق پوری عکاسی ملے گی۔ اس طرح لکھنوی تہذیب و معاشرت میں رہنے والا مصنف جو

کچھ لکھے گا اس میں لکھنؤ کے عیش و نشاط کی پوری کیفیات ملیں گی۔

میر امن دہلوی کا تعلق دہلی سے تھا۔ ان کی شخصیت دہلی کی تہذیب و معاشرت میں پروان چڑھی ہے۔ "باغ و بہار" کے دیباچے میں میر امن نے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ اس کا تعلق دہلی کے ساتھ دس پانچ پشتوں سے چلا آرہا ہے اور یہ کہ وہ دلی کا روڑا ہے اس نے دہلی کی معاشرت کے ہر گوشے کو دیکھا ہے۔

دہلی کی فضا میں حرماں نصیبی اور عظمت رفتہ کا احساس ہے۔ جہاں اس قسم کی فضا ہو گی وہاں متانت و سنجیدگی بھی ہو گی۔ اس کے برعکس لکھنؤ میں دولت ہے، عیش کی ترنگ اور نشاط کی امنگ ہے عیش و نشاط نے معاشرے کو اخلاقی زوال سے دوچار کر دیا ہے۔ جس معاشرے میں اخلاقی زوال کمال پر ہو وہاں لازمی طور پر اوچھا پن، مسخرہ پن، طنز، فقرہ بازی، اور طعن و تشنیع کی کیفیت پیدا ہو گی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ رجب علی بیگ سرور نے "فسانۂ عجائب" میر امن کی باغ و بہار" سے ۲۲ سال بعد لکھی۔ لیکن پھر بھی انہوں نے اپنے دیباچے میں لن ترانی اور طعن و تشنیع سے کام لیا ہے میر امن کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"... جیسا میر امن نے چہار درویش میں بکھیڑا کیا ہے کہ ہم لوگوں کے ذہن حصے میں یہ زبان آئی ہے۔ دلی کے روڑے ہیں۔ محاورے کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر۔ یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے۔ مفت میں نیک بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دعویٰ کب سزاوار ہے۔ کاملوں کو بیہودگی سے انکار بلکہ ننگ و عار ہے۔"

سرور نے یہ جو کچھ لکھا ہے یہ لکھنوی تہذیب کا عکس ہے۔ یہ اوچھاپن اور طعن و تشنیع کا انداز لکھنوی تہذیب کا خاصہ تھا۔

دلی کی فضا میں حرماں نصیبی ہے، اسوگواری ہے، غم کی لہر ہے۔ ایسی فضا میں تکلف، تصنع اور بناوٹ نہیں ہوتی۔ وہاں سادگی اور بے ساختگی نظر آتی ہے۔ اس قسم کی فضا میں قلبی واردات اور احساسات کے اظہار کے لئے الفاظ کے انتخاب کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ شئے بے ساختہ ہوتی ہے۔ دلی واردات لفظ کا انتخاب اس طرح خود کر لیتی ہے جیسے روح بدن کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ یہاں لفظ اور معنی میں ہم آہنگی ہوتی ہے۔ میر امن کی باغ و بہار میں دلی کی فضا کی یہ کیفیت پوری طرح کارفرما نظر آئے گی۔ ان کے ہاں بے ساختگی اور سادگی ہے۔ کہیں کہیں انہوں

نے قافیہ پیمائی بھی کی ہے لیکن اس انداز سے کی ہے کہ بے ساختگی اور سادگی کو قربان نہیں کیا۔ انہیں اپنی نثر میں کہیں کہیں شعروں کا استعمال بھی بے تکا معلوم نہیں ہوتا۔

اس کے برعکس رجب علی بیگ سرور اپنے لکھنوی مزاج سے مجبور ہو کر سادگی اور بے ساختگی سے بہت دور نکل جاتے ہیں اور اپنی عبارت کو رنگین بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے الفاظ اور معانی میں ہم آہنگی نہیں ہوتی۔ وہ الفاظ کے انتخاب میں تکلف اور بناوٹ سے کام لیتے ہیں۔ اس تکلف اور تصنع کی وجہ سے انہوں نے اپنی عبارت کو مقفیٰ اور مسجع بنانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی عبارت میں مشکل الفاظ کی بھرمار ہے۔ عربی اور فارسی کے مشکل الفاظ بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں۔ جلبلہ پن، پھوہڑ پن، ضلع جگت اور رعایت لفظی لکھنو کی زندگی کا لازمی جزو ہے لکھنؤ والے گفتگو میں پھبتی، طنز، فقرہ بازی اور حاضر جوابی کے فن میں طاق ہیں۔ زبان ان کے نزدیک ذریعہ اظہار نہیں ہے بلکہ ذریعہ نمائش علمی ہے۔ وہ لفظوں کا استعمال قاری پر یوں کرنا چاہتے ہیں۔ جیسے پولیس شرپسندوں پر لاٹھی چارج کرتی ہے۔ یہ سب کچھ لکھنو کی کھوکھلی اور مصنوعی معاشرت کا تقاضا ہے جس طرح دولت والے اپنی دولت کو بے جا اسراف میں دونوں ہاتھوں سے لٹاتے ہیں۔ اسی طرح اہل علم وفضل الفاظ کے استعمال میں اسراف وتبذیر سے کام لیتے ہیں۔

اہل لکھنؤ اہل دہلی سے پوری ضد رکھتے تھے۔ ہر وہ چیز جو دہلی میں خوشگوار ہے۔ ان کے لئے ناگوار ہے۔ دہلی والے ہندی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں تو لکھنو والوں نے ان کی ضد میں فارسی اور عربی کے الفاظ کے استعمال پر ادھار کھالیا۔ اگر دہلی کی تہذیب وثقافت میں مقامی رنگ ہے تو لکھنو والے اس کی ضد میں اپنے ہاں ایرانی ثقافت کو رائج کرتے ہیں دہلی والے سادگی اختیار کرتے ہیں تو لکھنؤ والے تکلف ورنگینی کو پسند کریں گے۔ اگر دہلی والے تصوف کو پسند کرتے ہیں تو لکھنؤ والے وصل کے راز و نیاز کی باتیں کریں گے۔

یہی وجہ ہے کہ فسانۂ عجائب میں ہم ہر جگہ لفظ کو بے وقار ہوتا دیکھتے ہیں کیونکہ جہاں زندگی بے وقار ہوگی وہاں لفظ باوقار کیسے رہ سکتا ہے۔

اس کے برعکس دہلی میں لفظ کا احترام ہے۔ دہلی والے لفظ کی آبرو کا احساس رکھتے ہیں۔ دہلی کی زندگی آبرومندی کی داستان ہے اس لیے اس فضا میں رہنے والے مصنف بھی لفظ کو بے آبرو نہیں ہونے دیتے۔ وہ کسی حالت میں بھی شائستگی کو ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ فریاد بھی کرتے

ہیں تو زبان کی پاکیزگی کا خیال رکھتے ہیں۔ میر امن کی سادگی سلاست اور فصاحت میں دلی کی گلیوں میں رہنے بسنے والے اور وہاں محل سراؤں اور قلعہ معلیٰ کی شہ نشینوں میں پرورش پانے والی روایت کی سجاوٹ اور چاؤ بھی ہے اور ان کے رنگ طبیعت کی لطافت اور ستھرا پن بھی۔ میر امن اپنی تہذیبی سطح کو ہر حال میں قائم رکھتے ہیں۔ اس سے نیچے نہیں اترتے۔

لیکن سرور کی تہذیبی سطح بہت پست ہے وہ اپنی کتاب "فسانۂ عجائب" میں جگہ جگہ عامیانہ شعر جڑ دیتے ہیں۔ وہ شعروں کی بھرمار اس انداز سے کرتے ہیں کہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ وہ شاعر بھی ہیں۔

باغ و بہار اور فسانۂ عجائب دونوں میں دہلی اور لکھنؤ کی تہذیب و تمدن کی عکاسی ملتی ہے۔ باغ و بہار میں عشق کا تصور یہ ہے کہ عاشق ہرجائی نہیں ہوتا جہاں اس کی نظر لگی وہیں کام ہو جاتا ہے اسے پریشان نظری کا لپکا نہیں ہوتا۔ وہ صرف ایک محبوب سے عشق کرتا ہے۔ باغ و بہار میں بہن بھائی کی پاکیزہ محبت کی مختلف کیفیات ملتی ہیں۔ غرضیکہ باغ و بہار میں جو تہذیبی قدر پیش کی گئی ہے اس میں جنسیاتی محبت کا نہیں بلکہ روحانی محبت کا بہت گہرا عکس ملتا ہے۔ باغ و بہار میں پاکیزہ محبت کے جو مناظر ملتے ہیں فسانۂ عجائب میں ان کا نشان تک نہیں۔ دہلی کی معاشرت میں امیر اور غریب ایک دوسرے کے مسائل کو سمجھتے تھے۔ ان کے درمیان مادی فاصلے ضرور تھے، مگر روحانی طور پر وہ ایک تھے۔ میر امن نے باغ و بہار میں اس طبقاتی شعور کی پوری عکاسی کی ہے۔

اس کے برعکس فسانۂ عجائب میں کہیں روحانی پیار نہیں ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنؤی تہذیب میں روحانیت اور روحانی اور پیار کا تصور تک نہیں تھا۔ وہاں تو لذتیت تھی۔ عیش و نشاط تھا۔ سطحیت تھی۔ لکھنؤ والے محبت کے جذبے ہی سے ناواقف ہیں۔ انہیں تو پریشاں نظری کا لپکا ہے۔ وہ ایک محبوب سے پیار نہیں کرتے۔ وہ دل پھینک ہیں۔ اہل ہوس ہیں اس لئے ان کے ہاں ہجر و فراق کی لذت کا ذکر شاذ ہی ملتا ہے۔ وہاں تو جنسی معاملہ بندی ہے۔ غرضیکہ باغ و بہار میں دہلی کی حرماں نصیبی اور اس کی عظمت رفتہ کا شعور ملتا ہے۔ اس لئے کہا جاتا ہے کہ باغ و بہار دبستان دہلی کی نمائندہ ہے۔ اور فسانۂ عجائب میں لکھنؤ کی مخصوص تہذیب و معاشرت کا عکس ہے۔

سوال ۱: مثنوی گلزار نسیم کی کون سی خصوصیات اس کو دہلی کے دبستان کی بجائے لکھنؤ کے دبستانِ شعر کے قریب تر کر دیتی ہے۔

جواب: "سحر البیان" کے بعد دوسری قابلِ ذکر مثنوی پنڈت دیا شنکر نسیم کی "گلزارِ نسیم" ہے۔ جو کہ اپنی بعض خصوصیات کے باعث قابلِ ذکر ہے۔ مختصر الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے، کہ یہ دونوں مثنویاں دو مکتبہ ہائے فکر کی نمائندگی کرتی ہیں میر حسن کی سادگی، سلاست، روانی، اور فصاحت و بلاغت اور دیا شنکر نسیم کی صنعت گری، تکلف پسندی، آورد، رعنائی الفاظ اور مرصع کاری علی الترتیب دبستان دہلی اور لکھنؤ کی یاد دلاتی ہیں۔ پہلے سوال میں اس مشہور زمانہ مثنوی کی فنی خصوصیات پر بحث کرنا ہوگا۔ آخری تین سوالوں میں اس مثنوی کی ایک ایک خصوصیت پر خصوصی زور دیکر اپنے جواب کی وضاحت کرنا ہوگی۔ مختصر یہ کہ اس مثنوی کا مجموعی فکری اور فنی تجزیہ ان تمام سوالوں کے جواب مہیا کر سکے گا۔ آیئے اس مثنوی کی فنی خصوصیات کا جائزہ لیں۔

گلزار نسیم کی سب سے نمایاں خوبی اس کی مرصع کاری اور صنعت گری ہے۔ اس سلسلہ میں یہ بات قابلِ ذکر ہے، کہ نسیمؔ ایسے ماحول اور معاشرے سے متعلق تھے جہاں تکلف پسندی، آورد، تصنع پسندی اور بات کو سیدھے سادے انداز کی بجائے مختلف انداز سے پیچ دے کر بیان کرنا علم و فضل کی دلیل سمجھا جاتا تھا۔ تکلف اور تصنع کی یہ فضا نہ صرف ادب و شعر بلکہ عام زندگی کے سارے شعبوں تک پھیل چکی تھی۔ اس زمانے تک شاعری دل کی بجائے دماغ کی ورزش بن کر رہ گئی۔ اظہار و ابلاغ کی بجائے طریقہ ہائے اظہار کی ظاہری خوب صورتی اور حسن و خوبی پر زیادہ توجہ دی جاتی تھی۔ شعر الفاظ کا گورکھ دھندا بن چکا تھا۔

دیا شنکر نسیم کی اس مثنوی میں اسی مرصع سازی کے نمونے جگہ جگہ بکھرے دکھائی دیتے ہیں نسیم مختلف صنعتوں سے کام لے کر بڑی خوب صورتی کے ساتھ بیان واقعات کرتے ہیں۔ بلاشبہ ان کی یہ صنعت گری، شعبدہ گری کی حد تک پہنچی ہوئی ہے۔ تاہم وہ بڑی پر لطف اور پر کشش ہے۔

گلزار نسیم کی ایک بہت بڑی خوبی اس کی محاکات نگاری ہے۔ محاکات نگاری کا مطلب یہ ہے۔ کہ انسانی چہرے یا جسم پر جو مختلف جذباتی کیفیات وارد ہوتی ہیں۔ ان کا ہو بہو نقشہ پیش کیا جائے، جن کرداروں کے محاکات کھینچے جا رہے ہوں، ان کی ایک ایک ادا، ایک ایک حرکت پڑھنے والے کے سامنے لفظوں کے ذریعے زندہ کر کے دکھا دی جائے۔ یہ فن آسان نہیں، بلکہ بڑی ریاضت مانگتا ہے۔ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ نفسِ انسان کی

مختلف جذباتی کیفیات کا بخوبی ماہر ہو۔ اور پھر یہ مہارت ہی کافی نہیں ہو گی۔ اس مہارت کو استعمال میں لانے کے لئے لفظوں کی ضرورت ہے۔ لفظوں پر پوری پوری گرفت ہوتی ضروری ہے۔ اگر لفظوں پر گرفت مضبوط نہ ہو گی، تو شاعر کیسے محاکات نگاری کرے گا؟

ایک کامیاب شاعر کردار کے جسم کے ایک ایک حصّے کو دیکھتا ہے، ہر ہر ادا کو پرکھتا ہے اور پھر لفظ کی قوت سے انہیں تصویروں میں بدل جاتا ہے، اب ہم نسیم کے اس فنکارانہ حسن کا ذکر کرتے ہیں۔ موقعہ یہ ہے کہ ایک رات راجہ اندر بکاؤلی کا گانا سننا چاہتا تھا۔ لیکن وہ لمبے عرصے سے جلسے کو نہیں آئی۔

اس منظر کو نسیم کی محاکات نگاری نے جس خوبی سے پیش کیا ہے اس کی مثالیں کم ملتی ہیں۔

ایک شب راجہ تھا محفل آرا — یاد آئی بکاؤلی دل آرا
پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے — شہزادی بکاؤلی کدھر ہے
آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی — منہ پھیر کے ایک مسکرائی!
چتون کو ملا کے رہ گئی ایک — ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

نسیم کی منظر نگاری اس قدر قابلِ تعریف نہیں، میر حسن کی منظر نگاری کے معیار کو وہ نہیں پہنچتے اس کی وجہ یہ ہے کہ میر حسن، منظر کی جزئیات پر پوری پوری توجہ کرتے ہیں، یہ بات نسیم میں نہیں۔ حسن کے منظر میں حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ جس کا بڑا سبب سحر البیان کی بحر بھی ہے۔ مگر نسیم کے منظر، خاموش ساکت اور جامد ہیں۔ کہیں کہیں حرکت ہوتی ہے، بکاؤلی کی خواب گاہ اور اس کے سراپا کا نقشہ نسیم نے اس طرح کھینچا ہے۔

بارہ دری واں جو سونے کی تھی — سو خواب گہ بکاؤلی تھی!
گول اس کے ستون تھے ساعدِ حور — چلمن مژگان چشم مخمور
دکھلاتا تھا وہ مکانِ جادو — محراب سے دَر سے چشم و ابرو
بند اس کی دو چشم نرگس تھی — چھاتی کچھ کچھ کھلی ہوئی تھی
پردہ جو حجاب سے اٹھایا — آرام میں اس پری کو پایا
سمٹی تھی جو محرم اس قمر کی — برجوں پرسے چاندنی تھی سر کی
لپٹے تھے جو بال کروٹوں میں — بل کھا گئی تھی کمر لٹوں میں

نسیم کی منظر نگاری میں تکلف بہت زیادہ پایا جاتا ہے۔ وہ لفظوں کی خوب صورتی

اور ادائیگی اور صنعتوں پر بہت توجہ کرتے ہیں۔ اس لئے ان کے مناظر زیادہ بھرپور نہیں بن پائے یہاں ہم ان کی منظر کشی کے کچھ نمونے پیش کرتے ہیں۔

گلزار نسیم میں جذباتی مناظر کشی کا ایک نقشہ دیکھئے، جہاں بکاؤلی کا محبوب تاج الملوک جدا ہوتا ہے۔ اور وہ اس کے فراق میں پریشان حال ہے۔ آنسو، آہیں اس کا مقدر ہیں۔ روتی ہے، بیابان میں پھرتی ہے۔

کرتی تھی جو بھوک پیاس بس میں — آنسو پیتی تھی کھا کھا کے قسمیں
جامے سے جو زندگی تھی تنگ — کپڑوں کے عوض بدلتی تھی رنگ
یک چند جو گزرے بے خور و خواب — زائل ہوئی اس کی طاقت و تاب
صورت میں خیال رہ گئی وہ — ہیئت میں مثال رہ گئی وہ
آنے لگے بیٹھے بیٹھے چکر! — فانوس خیال بن گیا گھر

اس منظر کا مقابلہ سحرالبیان سے کیجئے، جہاں شہزادی بدر منیر، بے نظر کی جدائی میں بے حال ہے۔ اور فرقت و غم سے چور ہے، اس پر بھی دیوانگی کا رنگ نمایاں ہے۔

دوانی سی ہر سمت پھرنے لگی — درختوں میں جا جا کے گرنے لگی
ٹھہرنے لگا جان میں اضطراب — لگی دیکھنے وحشت آلودہ خواب
خفا زندگانی سے ہونے لگی — بہانے سے جا جا کے رونے لگی
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے — محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کسی نے اگر بات کی بات کی — یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کچھ کھائیے — کہا خیر بہتر ہے منگوائیے
جو پانی پلانا تو پینا اسے — غرض کے ہاتھ جینا اسے

الفاظ کی شوکت، بندش کی چستی استعاروں کی نزاکت، تشبیہوں کی پختگی سے مصنف کا زور طبیعت معلوم ہوتا ہے، نازک خیال اور بلند پروازی اس عالم کا اشارہ کرتی ہے۔ جہاں پہنچتے ہوئے ہمارے طائر خیال کے پر جلتے ہیں، غرضیکہ صورتِ حال کا بیان میر حسن پر ختم ہے تو کلام کا معنی خیز ہونا نسیم پر"

نسیم اور حسن دونوں کی منظر کشی میں بڑا فرق ہے۔ حسن منظر کو بناتے ہوئے ایسے عناصر ہاتھ استعمال کرتے ہیں کہ ان کے بنائے ہوئے خطوط میں زندگی کی لہر اور حرارت دوڑتی ہوئی

نظر آنے لگتی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اس منظر کو پیش کرنے والے کی نظر جزئیات پر مکمل طور سے ہے اور وہ ایک ایک شے کے رموز پر گہری نظر رکھتا ہے۔ اس کے مقابلے میں نسیم کی نظر جزئیات پر نہیں پڑتی۔ وہ تفصیل میں نہیں جاتے، اختصار سے کام لیتے ہیں۔

نسیم اور حسن کی منظر کشی کا فرق ظاہر ہے۔ دونوں کے فن کی راہیں الگ الگ ہیں۔ اگر سادگی اور پرکاری کی منظر کشی دیکھنی ہو۔ تو حسن سے بہتر مواد نہیں ملے گا۔ اور اگر پر تکلف، پر تصنع منظر کشی کا نظارہ کرنا ہو۔ تو اس کے لئے نسیم کی گلزار نسیم ہی بہتر ہے، فرق مزاج کا ہے، لیکن سادگی مگر پرکاری کے شوقین ہمیشہ سحر البیان پسند کرتے ہیں۔ ذرا مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

بولی وہ پری بصد تامّل — کیوں جی تمہیں لے گئے تھے وہ گُل
کیا کہتی ہوں میں ادھر تو دیکھو — میری طرف اک نظر تو دیکھو
ہے یا نہیں یہ خطا تمہاری — فرمایئے کیا سزا تمہاری
قابو میں پری کے تھا سلیمان — بولے بتلائے کیا پشیمان
کی عرض رضا ہے، جو خوشی ہو — عاشق کی سزا جو پوچھتی ہو
تلوار سے قتل ہو جو منظور — ابرو کے اشارے سے کرو چور
زنداں میں جو زندہ بھیجنا ہو — اپنے دلِ تنگ میں جگہ دو
یہ سن کے وہ شوخ مسکرا کے — بولی اسے چھاتی سے لگا کے
گلچیں تو نہیں فقط چمن کا — محرم ہے سارے تن بدن کا
رخ دیکھ چکی ہوں اب تیرا میں — منہ دوسرے کو دکھاؤں کیا میں
یہ کہہ کے لبوں سے قند گھولے — ہستی نے دلوں کے عقد کھولے
کاوش پہ ہوا گہر کے الماس — غنچہ نے بجھائی اوس سے پیاس

گلزارِ نسیم کی ایک خوبی یہ ہے کہ مصنف نے مکالمات کے ذریعے ڈرامائی رنگ پیدا کیا۔ مکالمہ کی خوبی یہ ہونی چاہیے، کہ وہ سننے یا پڑھنے والے کو کرداروں کے مافی الضمیر سے بخوبی آگاہ اور واقف کر سکے، نسیم نے بڑی خوبی اور فنی کمال کا ثبوت دیتے ہوئے بعض مقامات پر ڈرامائی رنگ پیدا کیا ہے۔ اور اس میں مکالمے ان کے معاون ثابت ہوئے ہیں۔ مکالمہ کی خوبی یہ ہے کہ مختصر ہو کم از کم الفاظ اس میں استعمال کئے گئے ہوں۔ مگر ان الفاظ سے

کرداروں کی پوری کیفیت معلوم ہو سکے۔ نسیم کے مرصع کار قلم سے ایسے مکالمے تخلیق ہوتے ہیں۔ جن میں شوخی، اور برجستگی لاجواب طور پر ملتی ہے۔

تاج الملوک کے فراق میں بکاؤلی کا برا حال ہوتا ہے اس صدمے سے ہوش وحواس کھو بیٹھتی ہے، ہر وقت روتی پیٹتی رہتی ہے، چنانچہ اس کی دوست پریاں اسے سمجھاتی ہیں، کہ اس رونے پیٹنے سے کوئی فائدہ نہیں، صبر کرو، مگر وہ نہیں مانتی، یہ ساری مصیبت برداشت کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ یہ منظر مکالمات کی شکل میں نسیم نے بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے کم از کم الفاظ استعمال کئے ہیں۔

پریاں وہ جو اس کی پاسباں تھیں | دانا و عقل و خوش و بیاں تھیں
سمجھانے لگیں کہ مرتی ہے کیوں | ترک خور و خواب کرتی ہے کیوں
ثابت کچھ ستارے کا ہے | اس چاند کو کیا گہن لگا ہے
رحم اپنی جوانی پہ کر! | منہ دیکھ تو آئینہ منگا کر
صورت تیری زار ہو گئی ہے | گل ہو کے تو خار ہو گئی ہے
ہے ہے تیری عقل کس نے کھوئی | ناجنس کو چاہتا ہے کوئی
سمجھانے سے تھا ہمیں سروکار | اب مان نہ مان تو ہے مختار
تو قید جفا میں ہے کہ ہم ہیں | تو دام بلا میں ہے کہ ہم ہیں
غم راہ نہیں کہ ساتھ دیجئے | دکھ بوجھ نہیں کہ بانٹ لیجئے
جھنجلائی بکاؤلی کہ بس بس | اب ایک کہو گی تم، تو میں دس
رنجور ہوں تو میں، تمہیں کیا | مجبور ہوں، تو میں، تمہیں کیا

ایک شب راجہ اندر بکاؤلی کے رقص سے بہت خوش ہوتا ہے، اور اسے منہ مانگا انعام دینے کی خواہش کرتا ہے، بکاؤلی، آدمی، یعنی تاج الملوک کی خواہش کرتی ہے۔ اندر بگڑ جاتا ہے، اور اسے بددعا دیتا ہے۔

راجہ نے کہا کہ خوش ہوں تجھ سے | جو چاہے آج مانگ مجھ سے
دکھلائے اسی پکھاوجی کو | مانگا کہ دو بکاؤلی کو
ارمان یہی ہوس یہی ہے | خاطر کی مراد بس یہی ہے
مانگا جو بشر، پری نے بیباک | راجہ اندر ہوا غضب ناک

بولا کہ اس آدمی کی یہ تاب — لے چشمۂ آفتاب سے آب
کھویا تجھے تیری آرزو نے — جا تیری سزا یہ ہے کہ تو نے
کی ہے حرکت خلاف آئین — پتھر کا ہو نصیب جسم پائین
اس سختی سے کچھ دنوں رہے تو — بعد اس کے خاک میں ملے تو
قالب تیرا انقلاب پائے — جامے میں تو آدمی کے آئے
بارہ برس اس طرح گزر کر — پھر تجھ کو ملے پری کا پیکر !!!
اس وقت جہاں تو چاہے جائے — تو اس کو ملے وہ تجھ کو پائے

گلزار نسیم کی ایک خوبی یہ بھی بتائی جاتی ہے کہ اس میں کمال کا ربط و تسلسل ہے، اور اختصار نے کیفیت پیدا کر دی ہے، اور کہیں اس سے نقائص پیدا ہو گئے ہیں۔ مگر اکثر مقامات پر ربط و تسلسل کے ساتھ ساتھ اختصار کے اچھے نمونے ملتے ہیں جب بکاؤلی کی انگوٹھی سوتے ہوئے تاج الملوک اتار کر لے جاتا ہے، اور ساتھ ہی اس کے عزیز پھول کو بھی چرا لیتا ہے۔ تو اس موقع پر نسیم نے بہت اختصار سے اس کی جذباتی کیفیت دکھا دی ہے، جو اثر انداز ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

گل کا سا لہو بھرا گریباں — سبزے کا سا تار تار داماں
دکھلا کے کہا سمن پری کو — اب چین کہا بکاؤلی کو
تھی بسکہ غبار سے بھری وہ — آندھی سی اٹھی ہوا ہوئی وہ
کہتی تھی پری کہ اڑ کے جاتی — گلچیں کا کہیں پتہ لگاتی
ہر باغ میں پھولتی پھری وہ — ہر شاخ پہ جھولتی پھری وہ
جس تختے پہ مثل باد جاتی — اس رنگ کے گل کی بو نہ پاتی
بے وقت کسی کو کچھ ملا ہے !!! — پتا نہیں حکم بن ہلا ہے

گلزار نسیم اردو ادب کی چند بے نظیر مثنویوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اردو کے تقریباً تمام نقادوں نے اس کی فنی خوبیوں کو سراہا ہے، اور بعض نقاد جو شعر میں نفاست اور صنعت و تکلف پسند کرتے ہیں۔ اس مثنوی کی تعریف میں رطب اللسان ہیں یہاں ہم چند نقادوں کی رائے پیش کرتے ہیں۔ جنہوں نے اس مثنوی کے حسن و قبیح پر روشنی ڈالی ہے۔

ڈاکٹر رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں۔

"اس مثنوی کا ایجاز، روانی، مناسبت الفاظ، برجستگی محاورات نادر تشبیہات واستعارات یہ سب قابلِ تعریف ہیں، البتہ تصنع ضرور ہے، اور اسی وجہ سے اس کی حقیقی دلآویزی اور تاثیر میں کمی ہے، فن کے لحاظ اور تخیل کے اعتبار سے یہ ایک معرکۃ الآرا تصنیف ہے، یہ مثنوی اس قدر مقبول ہوئی کہ اس کے بہت سے اشعار بطور ضرب المثل زبان پر چڑھ گئے ہیں۔"

ڈاکٹر سید عبداللہ فرماتے ہیں:۔

"گلزارِ نسیم کی مقبولیت کا راز یہ ہے کہ اس میں نسیم پر تکلف طرزِ بیان کو کامیابی کے ساتھ نباہ سکے ہیں شاعری اپنے مصنف اور وظیفے کے اعتبار سے کچھ بھی ہو، اور اس کے نقطۂ نظر سے نسیم کامیاب ہوئے ہوں یا نہ ہوئے ہوں، مگر اس میں شک نہیں کہ شاعر نے صنعت گری کا بڑا اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے۔ اور اس کی دشواریوں کے باوجود اس سے عہدہ برا ہوئے ہیں اس کے طرزِ خاص کے عناصر یہ ہیں۔

۱۔ ایجاز و اختصار

۲۔ محاورہ و تشبیہ میں پیوند قائم کرتے ہوئے لطف کے بہت سے پہلو پیدا کرنا۔

۳۔ تکلف پسندی ــــــ" اس طرزِ خاص میں نسیم نے اپنی صناعی کا ثبوت پیش کیا ہے۔ اس کی نظیر اردو ادب میں موجود نہیں۔

گویا دونوں حضرات نے نسیم کے پر تکلف طرزِ بیان اور پر تصنع انداز کی تعریف کی ہے۔ اب کلیم الدین احمد کی رائے ملاحظہ ہو۔

"نسیم نے ساری طباعی زبان پر صرف کر دی۔ لیکن ان کی زبان ذرا ضرورت سے زیادہ مرصع اور پر تکلف ہے۔ طرزِ بیان دلچسپ اور شوخ ہے۔ اکثر خیالات کی ترجمانی میں بہت برجستگی ہے، تشبیہ و استعارے کی خوبی اور محاورات کی عمدگی نمایاں ہے۔ لیکن رعایت لفظی کا تمام ضرورت سے زیادہ خیال رکھا گیا ہے، میر حسن کی زبان تازہ، شگفتہ اور معطر گلاب ہے۔ نسیم کی زبان گلاب کا جوہر ہے۔ اس لئے عطریت تو بڑھ گئی ہے، لیکن آنکھوں کو گلاب کی شگفتگی نہیں ملتی، نسیم کی زبان میں سراسر تصنع ہے۔ لیکن یہ جان کر بھی طبیعت مسرور ہوتی ہے شروع سے آخر تک یہ نظم ایک رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ اس وجہ سے تصنع تصنع باقی نہیں رہتا۔

درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

میر احمد علوی سحر البیان اور گلزارِ نسیم کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں "

"میر حسن نے زبان سادہ، صاف اور بے تکلف اختیار کی، جو واقعہ نگاری کے لئے مناسب اور موزوں تھی۔ نسیم نازک خیالی، نقش طرازی، اور معنی آفرینی کے بغیر شعر کہنا وضعداری کے خلاف سمجھتے تھے۔ اور یہ فکر بھی دامن گیر تھی کہ کسی جگہ اسلوب بیان سحر البیان سے ٹکر نہ کھائے، ان سخت قیود کے ساتھ داستان نگاری میں کامیابی نسیم کا سحرِ نیرنگ ہے"

اختصار اس مثنوی کا بے مثال ہے۔ ایک شعر درمیان سے حذف کیجئے، تو ساری داستان برہم ہو جائے۔ صنعت طرازی کے ساتھ الفاظ کی سادگی اور قافیوں کی چستی ہے۔ اوّل سے آخر تک صنائع و بدائع کا دریا موجزن ہے، جب تک اردو زبان زندہ ہے۔

لکھنؤ
کا
دبستان
شاعری

سوال :۔ لکھنؤ کے دبستانِ شاعری پر ایک فاضلانہ مکالہ لکھئے جس سے اس دبستان کے تمام پہلو نمایاں ہو جائیں۔

جواب :۔ لکھنؤ کے دبستانِ شاعری کے بارہ میں عام طور پر جو نظریہ قائم کیا گیا ہے۔ وہ لکھنوی رنگ سخن کو ایک غیر متحرک و جامد طرز شاعری کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔ لیکن اس بات کو فراموش کر دیا جاتا ہے کہ جس رنگ سخن کو خالص لکھنوی سمجھا جاتا ہے اس کی نشوونما میں بڑا ہاتھ غیر لکھنوی شعری تجربوں کا ہے۔

لکھنؤ اسکول اپنی امتیازی شان کے ساتھ خواہ کسی دور میں سامنے آیا ہو لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ اس کی بنیادیں ان مہاجر شاعروں کے ہاتھوں رکھی گئی تھیں۔ جو دہلی سے یہاں آئے۔

اُردو شاعری میں تنقیح و تصفیہ زبان کا جو سلسلہ دلی کے بعد فارسی اور ہندی مضامین کے امتزاج اور اس کے بعد ایہام اور دوسری خرابیوں کی تراش خراش کی صورت میں شروع ہوا۔ اس کی ابتداء دہلی میں ہوئی تھی۔ اور اس کا مجرم صرف لکھنؤ کو قرار دینا انصاف کے خلاف ہے۔

بارھویں صدی ہجری کی دہلی اپنے پرانے تزک و احتشام کی صرف پرچھائیں رہ گئی تھی۔ مرہٹوں، انگریزوں کی بڑھتی ہوئی طاقت اور متعدد خود سر خود مختار ریاستوں کے قیام نے دہلی کی مرکزی حکومت کو کمزور کر دیا تھا، دربار کے اندر امراء کی سازشوں اور دہلی کے ارد گرد خارجی سیاسی عناصر کی سرگرمیوں نے شہر میں بدنظمی، بدامنی اور بے اطمینانی کی لہر دوڑا دی تھی۔ ظاہر ہے کہ ایسی فضا میں شاعری کا پنپنا محال تھا۔ کیونکہ امراء جن سے ہمارے شاعر وابستہ تھے یا تو دہلی چھوڑ چکے تھے۔ یا ان کی جیبیں خالی ہو چکی تھیں۔ مجبوراً شعراء کے لیے بھی اس کے سوا اور کوئی چارہ نہ رہا کہ یا تو وہ خانہ نشین ہو جائیں یا دہلی سے باہر دوسرے درباروں میں قسمت آزمائی کریں۔ چنانچہ دہلی کی جمی ہوئی محفل اُجڑنا شروع ہوئی۔ شاہ حاتم اور میر درد خانہ نشین ہو گئے۔ باقی کوئی مرشد آباد اور عظیم آباد جا بسا، کسی نے فرخ آباد اور ٹانڈہ کا قصد کیا اور کچھ اودھ آ گئے۔

اودھ کئی وجوہ کی بناء پر شعراء کے لیے زیادہ کشش رکھتا تھا۔ شجاع الدولہ نے بکسر کی شکست کے بعد یہ اچھی طرح سمجھ لیا تھا۔ کہ دہلی کی مرکزی قوت ختم ہو چکی تھی۔ اور انگریز اب سیاسی اقتدار کیلئے اپنی طاقتیں مجتمع کر رہے ہیں اس لیے اگر اپنی ریاست کو بچانا مقصود ہے تو دہلی پر تکیہ کیے بیٹھے رہنے کے بجائے اودھ کو مضبوط و طاقتور ریاست بنانا ضروری ہے انہوں نے اس مقصد سے تمام سیاسی طاقتوں سے عارضی صلح کر کے ساری توجہ اودھ کو ایک مضبوط ریاست بنانے میں لگا دی اور اس میں وہ کامیاب ہوئے۔

دہلی والوں کو شجاع الدولہ اس لیے بھی عزیز تھے کہ امتہ الزہرا بیگم (بہو بیگم) محمد شاہ کی منہ بولی بیٹی اور موتمن الدولہ اسحاق خاں شوستری کی صاحبزادی شجاع الدولہ سے بیاہی تھیں۔ یہ بڑی سیر چشم و مہمان نواز تھیں اور انہوں نے خصوصیت کے ساتھ اہل دہلی کے ساتھ بڑی مراعات روا رکھیں، چنانچہ دہلی کے علماء و شعراء اور دوسرے ارباب کمال یہاں کھنچ کھنچ کر آنے لگے۔ حتیٰ کہ جب شہزادہ جواں بخت اور مرزا سلیمان شکوہ اودھ میں قیام پذیر ہوئے تو اودھ بالکل دہلی نظر آنے لگا۔ خان آرزو اور میر ضاحک پہلے ہی بہو بیگم کے بھائیوں (نواب مرزا علی خان اور نواب سالار جنگ) کے سایۂ عاطفت میں زندگی بسر کر رہے تھے۔ سودا بھی فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے اور انہیں کے ساتھ اور بہت سے شعراء یہاں پہنچ گئے۔ جن کی تفصیل آرائش محفل میں درج ہے۔

آصف الدولہ کے عہد میں مہاجرین کے ورود کا سلسلہ تیزی سے شروع ہوا اور دہلی کی رہی سہی شان و شوکت کھنچ کر فیض آباد آ گئی۔ میر تقی میر بھی یہیں آ بسے (۱۱۹۷ھ میں نواب آصف الدولہ کے دربار میں قصیدہ پیش کیا نواب نے اسی دن خلعت فاخرہ اور ۳۰۰ روپیہ مشاہرے سے سرفراز کیا۔ جب آصف الدولہ نے پایۂ تخت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کیا تو یہ سب مشاہیر بھی لکھنؤ آ گئے اور اس طرح لکھنؤ میں اردو شاعری کا پہلا دور شروع ہوا۔ اور میر، سودا اور میر حسن نے لکھنؤ "نغمہ ہندی" سے آشنا کیا۔

لکھنؤ میں اُردو شاعری کا پہلا دور

اس دور کی نمایاں خصوصیت یہ تھی کہ اس عہد کا لکھنؤ دہلی کے تمدن کا چربہ تھا اور فرق صرف یہ تھا کہ دہلی کی ویرانی اور عسرت کی جگہ یہاں عشرت اور اطمینان نے لے رکھی تھی۔ پھر چونکہ دہلی، لکھنؤ کی سماجی و اقتصادی بنیادیں ایک ہی تھیں، اس لیے دہلی کے شعراء کے لیے اودھ بھی دہلی کا حکم رکھتا تھا اور چونکہ ان کی آمد سے پہلے اُردو شاعری اودھ میں کسی ترقی یافتہ اور واضح شکل میں موجود نہ تھی۔ اس لیے ظاہر ہے کہ ان کی شاعری کو کسی اور رنگ سے متاثر ہونے کا موقعہ بھی نہ تھا۔

اس عہد میں دہلی سے آئے ہوئے شعراء کا رجحان صرف یہ تھا کہ لکھنؤ کو دہلی کے رنگ میں ڈھال لیا جائے۔ اس زمانہ میں لکھنؤ دراصل دہلی کا محلہ معلوم ہوتا تھا۔ وہی تمدن وہی طور طریقے، وہی شعر و شاعری کے چرچے۔ انشاء دریائے لطافت میں لکھتے ہیں:-

"این مجمع ہر جا کہ برسد اولاد آنہا دہلی داں گفتہ شوند و محلۂ ایشان محلۂ اہل دہلی و اگرچہ تمام شہر را فرا گیرند آں شہر را اُردو نامند لیکن جمع شدن ایں حضرات در ہیچ شہرے سوائے لکھنؤ نزد فقیر ثابت نیست، در لکھنؤ بسبب قرب تمام شاہجہان آباد فصیح و غیر فصیح جمع شدہ

اندو ایں شہر شاہجہان آباد شدہ است لکھنؤ نمانده است ...." صا

"از یں جہت لکھنؤ بر شہر ہائے دیگر شرنے دم جمے دار دو جان شاہجہان آباد است زیرا کہ فصحاء سلیقہ شعار اکہ جان آں شہر باشند دریں شہر مجتمع اند پس شاہجہان آباد حکم قالب بے جان دا، دو لکھنؤ جان اوست و جان۔ اہر آئینہ بر قالب ترجیح است۔" (صا)

لیکن اس کے باوجود ایک خاص فرق جو نظر آتا ہے وہ فضا کا ہے یعنی یہاں امن وسکون عیش و عشرت، اطمینان وفارغ البالی کی فضاء دہلی کے مقابلے میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔

اس فرق میں جو چیز ہم کو سب سے پہلے نظر آتی ہے وہ تصوف کا فقدان ہے۔ تصوف بنیادی طور پر مایوسی کا فلسفہ ہے جو مخالف حالات سے پیدا ہوتا ہے۔ تاریخ وتمدن کے جس موڑ پر بھی انتشار و مایوسی نے ذہنوں اور دلوں کو ماؤف کیا ہے تصوف نے رہبر بن کر اس اندھیرے میں عصا کا کام دیا ہے اور خارجی حالات کے کرب واضطراب سے ہٹ کر حساس مفکروں نے داخلی تصورات سے رشتہ جوڑا ہے اور دنیا ومافیہا کو فریب قرار دے کر معشوق حقیقی کی تعریف میں سرمدی نغمے الاپے ہیں۔ چونکہ ہماری شاعری نے بھی سماجی بے اطمینانی اور انتشار کے زمانہ میں نشو ونما پائی اس لیے تصوف اس کا مزاج بن گیا۔ لکھنؤ کے دَور اوّل سے دور آخر تک کے شاعروں کے خلاف سب سے پہلا الزام یہی ہے کہ ان کے کلام میں وہ یاس وحزن وملال، بالفاظ دیگر سوز وگداز، وہ متصوّفانہ بلند خیالی نہیں ہے۔ خواجہ باسط کا مشہور اور مختصر تبصرہ، صرف میر اور سودا ہی کے لیے صحیح نہیں، بلکہ دہلی، لکھنؤ کے شاعرانہ مزاج کے لیے بھی صحیح ہے۔ میر کا کلام آہ ہے اور میرزا کا کلام واہ ہے۔ لیکن یہ اختلاف ان کی شاعرانہ طبیعتوں کا نہیں ان کے سماجی ماحول کا بھی ہے۔

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی نے اپنے تحقیقی مقالے میں لکھنؤ کی اس منفی خصوصیت کا تذکرہ نہیں کیا۔ لیکن ایک دوسری بحث کے ضمن میں تصوّف کو دہلی کا خاص عطیہ بتاتے ہوئے لکھا ہے:-

"ان لوگوں (دہلی کے شعراء) نے اُردو شاعری میں ایک نیا مضمون داخل کیا جو شعراءِ دکن کے ہاں موجود نہیں ہے یہ تصوف ہے دکن میں چونکہ سلاطین کے زیر سایہ پرورش پائی اور دکنی سلاطین زیادہ تر اثناء عشری تھے۔ اس لیے دکنی شعراء نے ان مضامین کی طرف رُخ نہیں کیا۔"

اوّل تو شعرائے دکن کے کلام میں متصوفانہ جذبات کا اظہار کرنا صحیح نہیں دوسرے اس بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ تصوّف بڑی حد تک دربار کے مذہبی رجحانات کا تابع تھا۔ اثنا عشری رجحانات

اور تصوف کو باہم دگر حریف سمجھنا اور انہیں متضاد گردا ننا بھی غلط ہے۔ ایسے اثناء عشری شعراء کی تعداد کم نہیں جو تصوف کے اشعار بڑی عقیدت سے کہتے تھے۔ تصوف کا فقدان دراصل ان اسباب و حالات کے دُور ہو جانے کی وجہ سے ہوا جو تصوف کو جنم دیتے ہیں۔ انتشار، بے یقینی عسرت اور بے بسی اور جہاں کہیں بھی دربار اور جاگیرداری ان مصائب کا شکار ہوتی ہے۔ وہاں تصوف کے فقدان کی وجہ حالات کی اس تبدیلی کی بجائے مذہبی رجحان میں ڈھونڈنا غلط ہے۔

لکھنؤ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی قرار دیا جاسکتا ہے کہ اس نے شاعری کو نیم مذہبی تصوف اور مغموم داخلیت کے محدود دائروں سے نکال کر وسیع تر فضا میں سانس لینے کا موقع دیا۔

لکھنؤ میں اُردو شاعری کے پہلے دور کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس سماجی ماحول نے ایک نئی ادبی بیداری کو جنم دیا، انتشار اور بے اطمینانی کا جو احساس ہمارے شاعروں کو اس بات کے لیے مجبور کرتا تھا کہ وہ اپنا مطلب کم سے کم وقت میں ایک مختصر شعری شکل میں کہہ دیں وہ کم ہو گیا اور شاعرانہ فکر نے داخلیت کی مختصر اور ہنگامی جھلکیوں کی بجائے مکمل شعری و جمالیاتی تجربہ کی طرف توجہ منعطف کی اور اس رجحان نے مثنوی، ہجو اور دوسری بیانیہ نظموں کو پوری اہمیت کے ساتھ اجاگر کیا، پھر اس کے بعد تشاعروں اور بگڑے ہوئے شاعروں کی بجائے منجھے ہوئے مشاق شاعروں کو مرثیہ اور دوسرے اصناف کی طرف متوجہ کیا۔ ہجو میں مصحفی اور سودا، مثنوی میں میر حسن اور مرثیے میں سودا، احسان، افسردہ اور گدا اس رجحان کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس طرح یہاں غزل ہی سرمایۂ شاعری نہیں رہی بلکہ دوسرے اصناف کی طرف بھی توجہ کی گئی۔ مثنوی میں میر حسن نے بلندی اور فنکارانہ عظمت کا وہ معیار قائم کیا۔ جس سے اُردو مثنوی آگے نہ بڑھ سکی اور اس مثنوی کی ساری خوبی اس کی خارجی محاکات اور سادہ طرزِ بیان کی بناء پر ہے جسے اودھ کی پر اطمینان زندگی ہی جنم دے سکتی تھی۔ اسی دور میں سودا کے قصائد نے بھی شان و شوکت کی نئی معراج حاصل کی اور ہجویات میں بھی ایک چاشنی پیدا کر دی۔ نثر کی طرف بھی توجہ کی گئی، چنانچہ سودا کا دیباچہ جو اب نایاب ہے۔ اسی دور میں لکھا گیا ہے۔ زبان کی طرف بھی شعراء کی نظریں انتہائی سنجیدگی اور باریک بینی کے ساتھ پڑنے لگیں اور اسے محض اتفاق کہہ کر نہیں ٹالا جاسکتا کہ جس شخص کا بقول مولانا محمد حسین آزاد زبان کو پاک اور صاف کرنے والوں میں پہلا نمبر ہے۔ وہ اسی خارجی فضا میں سانس لینے والا شاعر سودا ہے۔

مختلف اصناف میں لکھنؤ کی کیا خدمات ہیں ان کا ذکر اپنے موقع پر آئے گا۔ یہاں صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ خارجیت متصوفانہ قنوطیت کی بجائے مادی، شادابی اور شگفتگی سوز و گداز کے مقابلہ میں

لذت و فرحت کا تصور اور زبان کی صفائی جو بعد میں لکھنؤ کے دبستان شاعری کی خصوصیات میں شامل ہوئیں یہاں بھی ابتدائی شکلوں میں موجود تھیں۔ حالانکہ انہوں نے دہلی کی شاعری سے الگ کوئی امتیازی رنگ نہیں پکڑا تھا۔

لکھنؤ میں اُردو شاعری کا دوسرا دور

نواب آصف الدولہ کے زمانہ ہی میں لکھنؤ نے شاعری کے مرکز کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ خود شاعر تھے اور میر سوز کے شاگرد تھے۔ شاعروں کی سرپرستی اور قدردانی میں آپ اپنی نظیر تھے۔ تمام فنون کے کاملین ان کے سایۂ عاطفت میں پناہ پاتے تھے۔ ان کے عہد میں جو تاریخی اور تمدنی تبدیلیاں ہوئیں وہ نہایت اہم تھیں۔

پہلی بات یہ تھی کہ شجاع الدولہ نے جو ارادہ اودھ کو ایک مضبوط اور مستحکم طاقت بنانے کا کیا تھا۔ وہ ختم ہو گیا۔ اور نواب آصف الدولہ کی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر کمپنی نے ریاست کے اندرونی معاملات میں دخل اندازی شروع کر دی اور نواب کو وقتاً فوقتاً کمپنی کو روپیہ دینے پر مجبور کیا۔ نواب پر مختلف قسم کے دباؤ ڈالے گئے۔ نواب کو اپنی ریاست کی کمزوری اور اپنی بے بسی کا احساس تھا اور اسی احساس کے ماتحت وہ جب تک زندہ رہے۔ انتظامی معاملات سے بے تعلق رہے اور مذہبی معاملات اور خیر خیرات کے سلسلہ میں مستعد۔ عمر کے آخری حصّہ میں حکیم شفائی سے تدبیریں پوچھتے تھے، اور ان پر عمل کرنے کی بھی تدبیریں پوچھتے تھے۔ اور ان پر عمل کرتے تھے آخرکار استسقاء میں انتقال کیا۔

دوسری اہم بات مذہبی اداروں کا عروج ہے۔ آصف الدولہ نے دینوی بہبودی سے مایوس ہو کر دینی مسائل میں دلچسپی لی اور مذہب تشیع کے پھیلانے میں کافی مدد بہم پہنچائی۔ نائب وزیر حسن رضاخاں کے مشورے سے ملّا محمد علی فیض آبادی نے جمعہ وجماعت کا سلسلہ قائم کیا اور سب سے پہلے سید دلدار علی نصیر آبادی (غفراں مآب) کے اقتدار میں نماز پڑھی گئی۔

"یہ پہلا دن تھا کہ وسط ہند میں شیعوں نے اپنا جمعہ وجماعت قائم کر لی اور نائب امام کی حیثیت سے مجتہدین کے ہاتھ میں زمام مذہب دے دی۔"

اس سے پہلے بھی اہل سنّت میں فرنگی محل کے علماء اور ان کے مدارس ایک زمانے سے تبلیغ و اشاعت علم میں مصروف تھے۔ لیکن مذہبی ادارے اس قوت کے ساتھ اس سے قبل نہیں اُبھرے تھے۔ اور ان مذہبی اداروں نے ان کے مدرسوں، تبلیغ و تعلم، تحقیق و تدوین نے جس طرح یہاں کے تمدّن کا قیام پذیر کیا، وہ ابھی تک نہیں ہو سکا تھا۔

تیسری بات یہ تھی کہ دہلی کی حالت اور زیادہ خراب ہو جانے پر وہاں کے اکثر امراء اور شہزادے لکھنؤ میں آ بسے، عام لوگوں کی طرح انہوں نے بھی تاریخ کی اس بڑھتی ہوئی طاقت کو نظر انداز کر دیا تھا جو ایشیائی شہنشاہیت کی بساط الٹ رہا تھا۔ انہوں نے بھی اودھ کو مستقل پناہ گاہ سمجھ کر اسے اپنا مستقر قرار دیا، پھر چونکہ یہاں بھی دہلی کا نظام سلطنت اور وہی نظامِ تمدن کارفرما تھا اس لیے وہ اپنے کو اجنبی محسوس نہ کرتے تھے۔ نواب سلیمان شکوہ اس کی مثال ہیں۔ ان کے ہمراہ ان کے وابستگانِ دامنِ دولت بھی آئے اور ایک نئے سماجی اثر کی بنیاد پڑی۔

چوتھی قابلِ ذکر بات یہ ہوئی کہ کمپنی اور دوسری سیاسی طاقتوں سے میل جول بڑھنے کی وجہ سے ریاست میں غیر ملکیوں کی آمد و رفت بڑھی اور ان کے تہذیب و تمدن طور طریقے، بول چال کا اثر لکھنؤ پر بھی پڑا۔

اس کے علاوہ یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ لکھنؤ کی آبادی کا زیادہ تر حصہ دربار سے متعلق تھا۔ دہلی سے آنے والے تقریباً سب کے سب دربار سے لو لگا کر آئے۔ شاعر، علماء، فضلاء اور تمام فنون کے ماہرین دربار سے وابستگی پیدا کرنے کے لیے آئے تھے، اس طرح لکھنؤ کی سماجی زندگی کا محور دربار بن گیا۔ اور نواب وزیر کی ذات سماجی اور تمدنی مرکز کی حیثیت بھی اختیار کرنے لگی۔ چنانچہ انشاءؔ اور مصحفیؔ کی رقابت اور ہجویں درباری اثرات کے رسوخ کا نتیجہ تھیں۔

مرزا قتیل اور صادق خاں اختر یہاں پر سکونت پذیر تھے۔ میرؔ و میرزا اسی زمین میں پیوند خاک ہو گئے تھے۔ بقاء اللہ بقاؔ۔ مرزا جعفر علی حسرتؔ شیخ غلام ہمدانی مصحفیؔ۔ قلندر بخش جرأتؔ اور سلیمان شکوہ کی ہمرکابی میں میر انشاء اللہ انشاءؔ اور سعادت یار خاں رنگینؔ لکھنؤ آئے۔ ان بزرگوں میں حسرتؔ اور ان کے شاگرد جرأتؔ اور مصحفیؔ و انشاءؔ نہایت اہم ہیں۔ کیونکہ ان کے کلام میں ہم ان بنیادوں پر جو سوداؔ کے کلام میں ملتی ہیں، عمارتیں اٹھتی دیکھتے ہیں۔ مولانا آزادؔ اردو شاعری کے اس دور کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "وہ ایسے زندہ دل اور شوخ ہوں گے کہ جن کی شوخی اور طرارئ طبع بار امانت سے ذرا نہ دبے گی۔ اتنا ہنسائیں گے اور ہنسیں گے کہ منہ تھک جائیں گے۔ مگر نہ ترقی کے قدم آگے بڑھیں گے نہ اگلی عمارتوں کو بلند اٹھائیں گے۔ انہیں کو ٹھوں پر کودتے پھاندتے پھریں گے۔ ایک مکان کو دوسرے مکان سے سجائیں گے اور ہر شے کو رنگ بدل بدل کر دکھائیں گے۔ ان خوش نصیبوں کو زمانہ بھی اچھا ملے گا۔ ایسے قدر دان ہاتھ آئیں گے کہ ایک ایک پھول ان کا چمن زعفران کے مول بکے گا"

اس دور کے تمام شاعروں کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے دہلیؔ کے لب و لہجہ میں تنوع پیدا

گیا۔ حسرت و مصحفی کی زبان کبھی کبھی دہلی کا رنگ تازہ کر دیتی ہے۔ لیکن ان کے کلام میں لکھنؤ کی شگفتگی شوخی اور زندہ دلی کے اثرات ملتے ہیں۔ سوسائٹی کا محور اب چونکہ دربار تھا۔ اس لیے اس نسبت سے یہ شوخی اور زندہ دلی جو سوداؔ کا ورثہ تھا۔ ضلع جگت اور پھکڑپن پر آ گئی۔ انشاءؔ نے شاعری کو دربار میں جگہ پانے اور نواب کی تفریح طبع کے لیے استعمال کیا۔ اس پر دوسرے شاعروں کو بھی اس طرف توجہ کرنی پڑی۔ پھر انہوں نے ہفت زبان ہونے کا فائدہ اٹھایا۔ اور مانوس و غیر مانوس لغات شاعری میں لائے۔ اس میدان میں اپنی شوخ طبیعت کی جولانی دکھانے کے لیے سنگلاخ زمینوں اور تنگ قافیوں کو انہوں نے پسند کیا اور جو شعراء بھی دربار میں داخلہ چاہتے تھے ان کے لیے معیاروں پر فکرِ سخن کی داد دینا ضروری ہو گیا۔ اس دور کے تمام شعراء کے کلام میں زندہ دلی اور شوخی ملتی ہے اور دہلی کی قنوطیت اور سوز کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ سوداؔ کے یہاں جو عشق حقیقی کی چاشنی کہیں کہیں نظر آتی ہے وہ بھی اس دور میں کم ہوتی گئی اور شعراء کی توجہ عشق مجازی کی واردات و کیفیات کی طرف کھنچنے لگی۔ میر جعفر علی حسرت کے کلام میں اس کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ ان کے شاگرد جرأت دہلی کے لب و لہجہ کے باوجود لکھنؤ کے اس رنگ کے موجد ہونے کا فخر رکھتے ہیں۔ انہوں نے عشق مجازی کی کیفیات کے بیان کو فن کی حیثیت سے اختیار کیا اور یہیں سے معاملہ بندی کی ابتداء ہوتی ہے۔

اگر اصولی اور فنی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو لکھنؤ کے دبستان شاعری کی داغ بیل انشاءؔ، مصحفیؔ اور جرأتؔ کے دور میں پڑتی ہے اور خارجیت اپنی پوری روشنی ڈالنے لگتی ہے لیکن ایک بنیادی خصوصیت ان تمام شعراء کی یہ ہے کہ یہ سب دہلی سے تعلق رکھتے تھے اور اپنے کو یا اپنے رنگِ سخن کو دہلی کے مقابلہ میں لانا تو در کنار اسی دبستانِ شاعری کا ایک سلسلہ جانتے تھے۔ اس دور کے شعراء میں دہلی کے مقابلہ میں لکھنؤ کی امتیازی خصوصیت پیدا کرنے اور لکھنؤ کو دہلی پر ترجیح دینے کا کوئی رجحان نہیں۔ اب تک لکھنؤ فن کا مرکز ضرور تھا۔ لیکن فن کی ٹکسال ہونے کا اس نے دعویٰ نہیں کیا تھا اور اسی وجہ سے اُن کے کلام میں دلی کا لب و لہجہ اور طرزِ بیان بار بار ملتا ہے۔

غزل میں معاملہ بندی اور مشکل قافیے اور دشوار زمینوں کا رواج اسی دور سے ہوا۔ مختلف رنگوں میں مختلف مضامین پیدا کیے گئے۔ اور شاعری جذبات کے اظہار کی بجائے اظہار کے حسین ترین پہلو اختیار کرنے کا نام ہوا۔ یہ رجحان مشکل پسندی اور آورد سے جا ملا۔ مختصر اور مترنم زمینوں کی جگہ مشکل اور سنگلاخ زمینیں اُستادی کا معیار بنیں۔ معاملہ بندی اور حسن مجازی کے تذکرے نے اُردو شاعری پر نسائیت کا الزام لگایا۔ ابواللیث صدیقی لکھنویت پر نسائیت کا الزام لگانے میں تنہا نہیں ہیں۔

شجاع الدولہ کے عہد سے حسین اور مہ جبین عورتوں کو سوسائٹی میں بڑا دخل ہوا، اُدھر عیش و عشرت و فراغت نے مردانہ جذبات و خیالات کو کمزور کیا، نتیجہ یہ ہوا کہ مردوں کے جذبات و خیالات اور زبان پر نسائیت غالب آگئی۔ نسائیت کا اثر صرف ریختی کی صورت ہی میں ظاہر نہیں ہوا عام خیالات زبان اور محاورے میں نسائیت آگئی۔ اس کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ فرہنگ آصفیہ میں جو اُردو کی مستند لغت ہے، جہاں کسی خاص محاورے کو بیان کیا ہے۔ تو جان صاحب یا کسی ایسے ہی شاعر کا کلام سند میں پیش کیا ہے۔ جو عورتوں کے جذبات ان کی زبان میں ادا کرتے ہیں۔"

جہاں تک ریختی کا سوال ہے۔ اس کی بحث اپنی جگہ پر آئے گی۔ لیکن عورتوں کی زبان کو مستند جاننے کی بدعت لکھنؤ کی ایجاد کردہ نہیں ہے، ہر ملک اور ہر ادب نے اسے مستند گردانا ہے۔ جہاں تک مردوں کے جذبات، خیالات اور زبان پر نسائیت غالب آنے کے الزام کا تعلق ہے۔ معاملہ بندی سے اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ تاریخ کے غلط پروپیگنڈے نے ذہن پر جو اثرات چھوڑے ہیں۔ ان کو ادب میں سطحی دلیلوں سے نقل کر دینا صحیح نہیں۔

زبان کی پرکھ اور جانچ کے سلسلہ میں انشاؔ کی دریائے لطافت نے ایک عظیم الشان کارنامہ انجام دیا۔ اُردو نثر میں رانی کیتکی اور اودے بھان کی کہانی نے ایک تاریخی خدمت سرانجام دی۔ مرثیہ اور مثنوی کے کارنامے گو اس قدر شاندار نہیں پھر بھی ان کی ترقی جاری رہی۔ قصیدہ اپنی گذشتہ عظمتوں سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ ہر چند کہ انشاؔ اور جراتؔ کے کچھ قصیدے فنی نقطۂ نظر سے بے نظیر کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن وہ سوداؔ کے زورِ بیان تک نہیں پہنچتے۔

غرض کہ اس دور کے اکابر نے ایک امتیازی دبستان کا سنگ بنیاد رکھا۔ لیکن وہ خود اس کارنامے سے بے خبر تھے۔ اور اس کو اُردو شاعری کے عام سلسلہ کی ایک کڑی سمجھ رہے تھے۔

لکھنؤ میں اُردو شاعری کا تیسرا دور

اس عرصہ میں دہلی کی مرکزی طاقت اپنی رہی سہی آن بھی کھو چکی تھی۔ احمد شاہ ابدالی اور مرہٹوں کی بڑھتی ہوئی طاقت کے زیر اثر شاہ عالم کا اقتدار ختم ہو چکا تھا۔ اور غلام قادر روہیلہ نے جب شاہ عالم ثانی کی آنکھوں میں سلائی پھیر دی تو دہلی سے اقتدار کے ساتھ ساتھ رعب و اقبال بھی رخصت ہو گئے۔

اودھ میں نواب سعادت علی خاں کی خوش انتظامی اور تدبّر کا زمانہ کمپنی کی مداخلت کی بناء پر عارضی ثابت ہوا۔ اور غازی الدین حیدر کے تخت نشین ہوتے ہی وہ احتیاط اور سوجھ بوجھ بھی ختم ہو گئی۔ کمپنی نے

اودھ پر اپنا شکنجہ اور مضبوط کر دیا۔ اس عہد کا سب سے اہم واقعہ یہ ہے کہ کمپنی نے دہلی دربار کی مرکزیت کو ختم کر دینے کا فیصلہ کر لیا اور رہا سہا سیاسی اقتدار بھی ختم کرنا چاہا اس سلسلہ میں سب سے بڑی ضرب یہ لگائی کہ نواب غازی الدین حیدر کو جواب تک اپنے کو نواب کہتے تھے۔ اور دربار دہلی کی ماتحتی اور فرمانبرداری کا دم بھرتے تھے۔ اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ خود مختاری کا اعلان کر کے شاہ کا لقب اختیار کریں۔ جب سیاسی طاقت اور اقتدار کے واپس آنے کی امید نہ ہو تو ظاہری شان و اقتدار اور کاغذی خطابات بھی غنیمت نظر آنے لگتے ہیں۔ چنانچہ نواب غازی الدین حیدر نے شاہ کا لقب اختیار کیا۔ اور دربار دہلی کی ماتحتی کے بجائے خود مختاری کا اعلان کر دیا۔

خود مختاری کا یہ اعلان محض ایک سیاسی حادثہ نہ تھا۔ دہلی کی مرکزیت کا خاتمہ اور مغل سلطنت کا زوال قریب تھا۔ غازی الدین حیدر کے زمانہ تک ایک طرف دہلی کا زوال اس حد تک پہنچ چکا تھا کہ اس کے عروج کے دن دیکھنے والے اس اُجڑی ہوئی حالت میں دہلی کو پہچان نہ سکتے تھے۔ دوسری طرف اُردو شاعری کا پودا جو دہلی سے آیا تھا۔ اور جس کی آبیاری میں دہلی والوں کا معتدبہ حصّہ رہا۔ اب لکھنؤ کی سرزمین میں جڑ پکڑ چکا تھا۔ اور سرسبز ہو رہا تھا اور اس طرح تہذیبی حیثیت سے لکھنؤ نے اپنا ایک معیار اور امتیازی خصوصیت قائم اور خصوصاً ادبی خود مختاری کا دَور شروع ہوتا ہے۔ اس طرح ایک سلسلہ ختم ہوتا ہے۔ جو دہلی سے چلا لکھنؤ جسے میرؔ اور سوداؔ نے دہلی کا پروردہ کہا اور انشاءؔ نے دہلی کی جان بتایا۔ ناسخؔ کے عہد میں اس نے اپنے ٹکسال ہونے کا اعلان اور خود مختاری کا دعویٰ کیا۔

شاعری میں یہ خود مختاری ایک نئے رنگ سے چمکی۔ اور یہی رنگ لکھنؤ کے نام سے وابستہ ہو کر یہاں کے دبستان شاعری کا رنگ امتیاز بنا۔ یہ نیا رنگ کیا تھا اور اس پر کون کون سے تاریخی اور سماجی اثرات مرتسم ہوئے۔

جس طرح نواب غازی الدین حیدر کے شاہ ہو جانے سے اودھ کی سیاسی اہمیت اور نظم و نسق میں کوئی انقلابی تبدیلی نہیں آئی یا کوئی نیا دَور شروع نہیں ہوا، بالکل اسی طرح لکھنؤ کا دبستان شاعری بھی کسی ایک مخصوص شاعر یا لمحے سے متعلق قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے۔ لکھنؤ کی سماجی حالت اور سکون و اطمینان نے سوداؔ اور اُن کے بعد آنے والے شعراء کو ماورائی تصوف اور درد و گداز کی بجائے ارضیت اور نشاط کی طرف رجوع کیا تھا جس نے

۱۔ حسرتؔ اور جراتؔ کے زمانہ میں معاملہ بندی اور مادی عشق کی مختلف شکلیں اختیار کیں۔

۲۔ سوز و گداز اور جذباتی خلوص سے زیادہ لوگوں کو شوخی، رندی اور بیان کی چاشنی کی طرف راغب کیا اور

۳- الفاظ کی ماہیت، طرزِ بیان کی قوت اور زبان کی قدر و قیمت کی طرف مائل کیا۔ یہ تمام رجحانات جو مختلف راہوں سے ہوتے ہوئے آئے تھے۔ اور سودا سے لے کر انشا تک کسی نہ کسی شکل میں موجود رہے تھے ناسخ کے عہد میں واضح صورت میں ڈھلتے ہیں۔ اور در اصل یہی رجحانات ایک قطعیت اور امتیازی شان حاصل کر لیتے ہیں۔ اور بالآخر لکھنؤ کا طرزِ سخن قرار پاتے ہیں۔

اُردو میں خصوصیت کے ساتھ دو مسائل پر غور کرنا ہے۔ ایک قصیدہ کا فقدان اور دوسرا مرثیے کا عروج، ان کی مفصل وجوہ تو اپنے موقع پر آئیں گی۔ لیکن مختصراً یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ اس دور میں مرثیہ عروج پکڑتا ہے۔ اور قصیدہ اُردو شاعری میں اس کے لیے جگہ چھوڑتا ہے۔ اودھ کے بادشاہوں کو اپنی سلطنت کے روبہ زوال ہونے، اپنی مجبوری اور بے چارگی اور کمپنی کے اقتدار طاقت کا پورا پورا احساس تھا۔ اور وہ خواب میں بھی سیاسی طاقت کا خیال نہ کرتے تھے۔ صاحب تاریخ اودھ نے لکھا ہے کہ نواب غازی الدین حیدر ارباب نشاط اور اپنے متوسلین سے کہا کرتے تھے کہ جب تک میں زندہ ہوں جتنا تمہاری قسمت میں ہے لے لو جتنا سمیٹ لو، میرے بعد روٹی کے سوکھے ٹکڑے اور ایک قطرہ پانی کے لیے ترسو گے۔" ایسے میں یہ کیونکر ممکن تھا کہ وہ اپنی دلیری اور عدل و انصاف کی داستانیں سنتے اور قصیدے لکھوا کر انعام دیتے۔

دوسرے مذہبی نقطۂ نظر سے سید الشہداء کی تعریف کے سوا کسی دوسرے کی تعریف مناسب نہیں۔

تیسرے قصیدے کے جس قدر فنی کمالات ممکن ہو سکتے تھے وہ اس دور کی غزل نے اپنے میں جذب کر لیے تھے، مشکل قوافی اور دقت مضامین دونوں ہی باتیں غزل میں آچکی تھیں۔ ہر ممکن قافیہ باندھا جاتا تھا اور غزلیں دو غزلے سہ غزلے تک پہنچ جاتی تھیں کہ طوالت کا احساس بھی تشنہ نہ رہے، چنانچہ صاحب کاشف الحقائق ناسخ کے بارے میں لکھتے ہیں:-

"وہ خیالات شنیع کی بدولت بڑی کثرت کے ساتھ احاطہ غزل سرائی میں داخل ہو گئے۔ جو در حقیقت احاطہ غزل گوئی سے باہر ہیں۔"

چوتھے قصیدے میں دہلی کے رنگ اور سودا کے طرز سے ہٹ کر نیا طرز نکالنے اور امتیازی خصوصیت پیدا کرنے کی گنجائش بہت کم تھی۔

ان سب کمیوں کو مرثیہ نے اس طرح پورا کیا کہ لکھنؤ کے دبستانِ شاعری میں مرثیہ نے ایک بنیادی جگہ حاصل کر لی۔ لکھنؤ کے سماج میں اس کی جگہ تھی اور ضرورت اور گنجائش بھی نتیجہ یہ ہوا۔ کہ مرثیہ ایک نئی اور بے انتہا صلاحیتوں والی صنف کی حیثیت سے آگے بڑھا اور اس صنف میں مشاہیر پیدا ہوئے، میر ضمیرؔ اور میر خلیقؔ اور ان دونوں گھرانوں کے شاگرد اس صنف کو مالا مال کر گئے۔

غزل میں آتش و ناسخ نے تاریخی کارنامے انجام دیئے ایک طرف ناسخ نے زبان کی طرف توجہ کی اور الفاظ کو شاعری کا محور بنایا اور زبان کو نوک پلک سے درست کیا دوسری طرف آتش نے بانکپن اور ندی کے ساتھ والہانہ پن کی روایات کو بھی قائم رکھا، ان دونوں اساتذہ کے اثرات دور رس ہوئے۔

نثر میں غازی الدین حیدر کے عہد میں جو شاہی مطابع کھولے گئے سائنس اور دوسرے علوم سے جو دل بستگی بڑھی وہ قابلِ ذکر ہے۔ یہ پہلا دور ہے۔ جب اُردو نثر اہم عنصر کی حیثیت سے ادب میں جگہ پانے لگتی ہے۔

غرضیکہ اس دور میں لکھنؤ نے اپنی انفرادیت قائم کی۔ جہاں اس نے ان تمام رجحانات سے کام لیا جو اس وقت تک کی اُردو شاعری میں پائے جاتے تھے۔ وہاں اس نے نئے راستے بھی کھولے۔

چوتھا دور محمد علی شاہ اور امجد علی شاہ کے دورِ حکومت میں دربار شعر و شباب کی رنگینیوں سے زیادہ مذہبی پرہیزگاری کی طرف رجوع اور اس خشک علمی فضا کی مدد سے اس دور میں مرثیہ نے غزل پر فتح پائی محرم اور دوسرے اثناء عشری رسوم پوری شان و شوکت سے اور اس سے بھی زیادہ سنجیدگی کے ساتھ منائی گئیں اس دور میں اودھ کی حکومت اسی طرح نزع کے عالم میں مبتلا رہی اور اس بے چارگی میں ایک نظر مذہب اور مذہبیت کی طرف بھی گئی۔ مختصراً یہ دور ایک عظیم الشان خاتمے تک لانے کے لیے اہم تھا اور فی نفسہٖ اس میں تازگی اور زندگی کے آثار نہ پائے جاتے تھے۔

واجد علی شاہ نے اس کمی کو پورا کیا۔ پہلے انہوں نے بھی نظام سلطنت کو سنبھالنے کی کوشش کی اور دربار، فوج، انتظامی امور وغیرہ پر توجہ کی لیکن کمپنی اور اس کے ہوا خواہوں کی مداخلت سے تنگ آکر اس ارادے کو ترک کیا اور شعر و ادب سے دل بہلانے لگے۔ واجد علی شاہ کے عہد میں تہذیب کے ہر شعبہ میں نشاۃ ثانیہ کی کیفیت پیدا ہو رہی تھی۔ انہوں نے اس تہذیبی اور تمدنی انفرادیت کو زیادہ واضح اور زیادہ شاندار بنا دیا جو لکھنؤ نے پیدا کی تھی۔ انہوں نے زندگی کے ہر شعبے میں تہذیب اور شائستگی کی نوک پلک اور اس تمدن کو ایک ترقی یافتہ شکل میں چھوڑ گئے جسے مختصر کے الفاظ میں مشرقی تمدن کا آخری نمونہ کہا جا سکتا ہے۔

مذہب اور اس کے فرائض و رسوم کی ادائیگی میں مرثیہ خوانی اور دوسرے عناصر نے جگہ پائی۔ جس سے یہ گریہ و ماتم بے روح اور خشک طور پر مذہبی ہونے کے بجائے ایک زندہ اور شاداب تقریب بن گیا۔ موسیقی اور شاعری کے امتزاج نے ڈرامے اور اسٹیج کو جنم دیا۔ جو اردو ادب ہی کے لیے نہیں پورے ہندوستان کے لیے اودھ کا ایک بے نظیر تحفہ ثابت ہوا۔ واجد علی شاہ کے عہد میں ذہنی سکون نے پھر ایک

سہارا حاصل کر لیا اور لوگ اطمینان اور سکون کی زندگی گزارنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی سوچنے لگے تھے کہ کہیں قدرت نے اپنا فیصلہ تبدیل تو نہیں کر دیا۔ ممکن ہے کہ اودھ کے دربار کی یہ بڑھتی پھیلتی روشنی سدا بہار اور جاودانی ثابت ہو۔ چنانچہ طویل اور باوقار شعری کارنامے ظہور میں آنے لگے اور لوگ مثنوی۔ مرثیہ اور ڈرامے کی طرف متوجہ ہوئے۔

اسی کے ساتھ ساتھ شعری روایات کا سلسلہ بھی جاری رہا۔ ناسخ اور آتش کے شاگردوں اور خاندانوں کا سلسلہ کافی عرصہ تک جاری رہا، رشک، رند، صبا اور وزیر نے ان بنیادوں پر تعمیریں شروع کیں۔ لیکن ان میں نہ یقین واعتماد ہے۔ جو ناسخ کے یہاں ملتا ہے۔ نہ متاعِ شاعری کو انہی حد بندیوں تک محدود رکھنے پر اصرار، لفظی ترکیبوں اور مناسبتوں سے جو لگاؤ ناسخ نے پیدا کیا تھا وہ ایک معیار سمجھا جانے لگا۔ اور اس پر عمل بھی ہوا۔ لیکن ان شاگردوں کے اثرات اس قدر قوی اور توانا نہیں کہ اس سطحی طرز کو جاوداں بنا سکیں یا کچھ آگے بڑھا سکیں۔

اس دور میں آتش و ناسخ کے مخصوص اسالیب اور خصوصیات کا امتزاج دونوں کے شاگردوں کے کلام میں ملتا ہے۔ رندی اور بانکپن کے مضامین رشک اور وزیر کے کلام میں جگہ پاتے ہیں۔ اور رند و صبا بھی ناسخ کی لفظی کاریگری کو اکثر جگہ آزماتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یہ دونوں دھارے ایک دوسرے سے قریب آ رہے ہیں۔

مرثیہ کے اس دور میں اپنی انتہائی بلندیوں کو چھو لیا۔ میر انیس اور مرزا دبیر کے زمزموں سے لکھنؤ گونج رہا تھا۔ اور ان مراثی میں نئی تہذیب کی پوری فضا بول رہی تھی۔ ان مراثی میں وہ تازگی، بے ساختگی اور سادگی تھی جو غزل میں نہیں ملتی، انیس اور ان کے شاگردوں نے اسی سادگی اور بے ساختگی کو معیارِ فن ٹھہرایا۔ اور لفظی صنعت گری کو فن کا مرکز قرار نہیں دیا۔ دبیر کے کلام میں لفظی صنعت گری کے کافی نمونے ملتے ہیں۔ لیکن وہ بھی مرثیے کی اپنی فنی حدود اور داستان کی قیود سے مجبور ہو کر اکثر جگہ واقعیت اور سادگی سے کام لیتے ہیں۔ مرثیہ نے اپنے میں مثنوی کی سادگی اور قصیدے کا شکوہ جذب کر لیا اور چونکہ داستان کی رنگا رنگی اور ہمہ گیری ان عناصر کو اپنے میں سمو سکتی تھی۔ اس لیے مرثیہ ان نئے شاعرانہ جوہروں کے امتزاج سے زیادہ شاداب اور شاندار ہو گیا۔

نسیم کی مثنوی نے اردو مثنوی میں ایک نئی روش دکھائی اور میر حسن کی مثنوی کے بعد گلزار نسیم کی سی مقبولیت کسی دوسری مثنوی کو حاصل نہ ہوئی۔ اس سے متاثر ہو کر لکھنؤ میں اردو مثنویوں کا ایک بہت بڑا ذخیرہ، جو فنی حیثیت سے بھی گرانمایہ تھا فراہم ہو گیا، شوق، فلق اور واجد علی شاہ اختر کی مثنویوں کی ادبی قدر و قیمت

میں شبہ نہیں۔

ادبی لحاظ سے یہ اہم کارخانہ امانت کی اندر سبھا تھی۔ یہ اپنی انفرادیت کی وجہ سے اُردو ادب میں نئی چیز تھی۔ مرثیہ غزل اور قصیدے سے الگ ہٹ کر امانت نے پہلی مرتبہ ایک طویل داستان کو مکالمے کے انداز سے میں اسٹیج کے لیے لکھا یہ ایک مکمل داستان ہے اور اس میں تسلسل اور تکمیل کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ گو فنی حیثیت سے اس میں بہت سی خامیاں ہیں۔ پھر بھی اس کی بہت سی تصویریں زندگی اور تازگی سے بھرپور معلوم ہوتی ہیں۔

واسوخت اپنے ارتقاء کی ابتدائی منزلیں طے کرتا ہوا اس دور میں اپنے نقطۂ کمال کو پہنچ گیا۔ واسوخت یوں تو بڑی پرانی صنعت ادب ہے۔ مگر اس کی اصلی قدر و قیمت لکھنؤ ہی میں آکر واضح ہوئی آتش اور جرأت جیسے شاعروں نے اس میں طبع آزمائی کی اور اس دور میں امانت کے واسوخت نے اس کو فنی معراج پر پہنچا دیا۔ امانت کا واسوخت جس فنی عظمت کو حاصل کر سکا وہ کسی اور کو نہیں ملی۔

نثر میں رجب علی بیگ سرور کی ادبی تخلیقات نے گویا اُردو نثر کو ایک حسین پیکر کی طرح آراستہ کیا۔ فسانۂ عجائب اور دوسری تصانیف نے اُردو نثر کو نئے آورش بخشے اور طرز بیان کے ادبی پہلوؤں سے آشنا کیا۔ اس کے زیر اثر نثر کی دوسری تصانیف بھی وجود میں آئیں۔

زبان کے سلسلہ میں رشک کا نفس اللغتہ اور دوسرے رسائل گویا لکھنؤ کی ادبی خدمات کو واضح صورت میں پیش کرنے کی پہلی کڑی بنے اور آگے چل کر انہی کوششوں کی بنیاد پر زیادہ مضبوط عمارتیں کھڑی ہوئیں۔

یہ دور لکھنؤ کی نئی شاعرانہ انفرادیت کا پہلا دور ہے۔ جس میں غزل کی روایات کی بنیادیں استوار ہوئیں۔

پانچواں دور

سیاسی لحاظ سے یہ اودھ کی سلطنت کے خاتمہ کا زمانہ ہے۔ کمپنی بہادر نے اب اودھ پر بالواسطہ اختیار کو ضروری نہ جان کر اودھ کی سلطنت پر قبضہ کر لیا۔ سلیمن اور دوسرے انگریز افسران کو برائے نام انتظامی معاملات پر رپورٹ دینے اور دوسرے نقائص ڈھونڈھنے کے لیے مامور کیا گیا اور آخر کار گورنر جنرل نے اودھ کی رعایا اور حکومت دونوں کے لیے یہی مناسب سمجھا کہ اسے کمپنی کے زیر سایہ لے لیا جائے اور شاہی ختم کر دی جائے۔ واجد علی شاہ نے کوئی مقاومت نہیں کی اور یہ فرمان جاری کر دیا کہ انگریزی فوجوں کو بے چون وچرا تمام انتظام و انصرام دے دیا جائے، اودھ کی حکومت نے ہتھیار ڈال دیئے کیونکہ شاہ کو ابھی تک انگریزوں کی نیک نیتی پر اعتماد اور ان کی قانون پرستی کے بارے میں خوش فہمی تھی اور وہ یہ امید رکھتے تھے کہ برطانوی پارلیمان ان کے حق میں فیصلہ کر کے کمپنی کے فیصلہ کو غلط ٹھہرائے گی اور ایسی صورت میں مقابلہ اور مقاومت ان کے معاملہ کے بارے میں پارلیمان کی رائے

کو خراب کرنے کے سوا اور کچھ نہ کر سکے گا۔

یہ واقعہ سیاسی لحاظ سے بھی اس قدر اہم نہیں ہے بلکہ تہذیبی اور ادبی نقطۂ نظر سے یہ ایک شاندار دور کے خاتمے کا اعلان جو ہندوستان کی صدیوں کی کمائی تھا اور جو آئندہ میسر نہ ہو سکے گا۔ یہ ایک ایسے تمدنی گرہن اور تہذیبی بے ترتیبی کا آغاز ہے۔ جس سے آج تک ہندوستانی تہذیب باہر قدم نہیں نکال سکی ہے۔

اس بات کا انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اودھ میں شعر و ادب کا محور دربار تھا۔ دربار کی تباہی اور امرائ کی ابتری نے شاعروں کو پریشان حال کر دیا۔ اور وہ انتشار اور بے اطمینانی جو اُردو شعرائ کو دہلی سے لکھنؤ لاتے کی ذمہ دار تھی۔ لکھنؤ میں بھی آموجود ہوئی۔ لکھنؤ کی مرکزیت ختم ہوئی تو یہاں کے شعراء اور صاحبِ کمال حضرات نے دوسری ریاستوں میں قسمت آزمائی کرنے کے لیے کمر باندھی، کچھ فرخ آباد اور ٹانڈہ کی طرف گئے۔ کچھ نے عظیم آباد اور مرشد آباد کے لیے زادِ سفر لیا۔ کچھ ہمت کر کے حیدر آباد جا پہنچے۔ مگر لکھنؤ کے بعد شاعروں کا سب سے بڑا اجتماع رام پور میں ہوا۔ یہاں لکھنؤ اور دہلی دونوں جگہ کے اہل کمال اپنے وطن کی ویرانی اور تباہی کے بعد پناہ لینے پہنچے تھے۔ چنانچہ ہمیں لکھنؤ کے دبستانِ شاعری کی آخری کی ۔۔۔ شمعیں اسی دربار میں روشن دکھائی دیتی ہیں اور یہیں دبستانِ شاعری ایک الگ دبستان کی حیثیت سے اپنی انفرادیت ختم کر کے اُردو شاعری کے دھارے میں موجِ خوش آب کی طرح مل جاتا ہے۔

امیرؔ، جلالؔ اور تسلیمؔ اس دور کے خاص شاعر ہیں۔ لیکن رام پور پہنچے تو داغؔ کے رنگ کو مقبول ہوتے دیکھا۔ دہلی کے رنگ کی وارفتگی بے ساختگی اور سادگی کو درد گداز اور سچے جوش اور خلوص سے وابستہ کرنا مناسب سمجھا اور لفظی صناعی اور مناسبت لفظی کی حد سے زیادہ پابندی ترک کی۔ اس کے علاوہ لکھنؤ کی تاراجی سے وہ صورتیں لکھنؤ کے شعرائ کے لیے بھی پیدا ہو گئی تھیں۔ جو حقیقی سوز و گداز پیدا کرنے کے لیے ضروری ہیں۔ اس دور کے غزل گو شعراء کی آواز میں ایک انوکھی کیفیت ہے۔ یہ حقیقی شاعری سے اس قدر قریب ہوتے ہوئے بھی لکھنوی ہیں۔

مرثیہ نگاری نے انیسؔ اور دبیرؔ کی گذشتہ عظمتوں کو فراموش نہیں کیا۔ تعشقؔ، نفیسؔ، عشقؔ، مونسؔ، جلیسؔ، عارفؔ، رشیدؔ۔ اوجؔ کا سلسلہ انیسؔ و دبیرؔ کے سلسلہ کو ہم آہنگ کرتا ہے۔ گو وہ مجلس منتشر ہو گئی۔ مگر مرثیہ نگاری کا خلوص اور ان کا عقیدت مندانہ اظہار قائم رہا۔ اور مرثیہ نے اس عہد سے اپنی ترقی کی آخری منزل بھی طے کر لی اور آگے وہ ایک ادبی طاقت کی شکل میں قائم نہ رہ سکا۔ پھر بھی مرثیہ نگاری

میں اس آخری دور کا بہت بڑا حصّہ ہے

مثنویاں اس دور میں بھی لکھی جاتی رہیں جن میں کچھ کامیاب مثنویاں تھیں۔ واجد علی شاہ کی مشہور مثنوی ان کے تخت سے دست بردار ہونے کے بعد ہی لکھی گئی ہے اور ہر حیثیت سے کامیاب ہے۔ مگر وہ سماں ختم ہو چکا تھا۔ سکون کی جگہ انتشار عام تھا۔ اس لیے مکمل تاثر پاروں کی تصنیف کو پھر رواں ہوا۔ مثنوی اندر سبھا قسم کے ڈرامے جن میں امانت اور مداری لال جوہر دکھا چکے تھے۔ واسوخت اور اس قسم کی دوسری تخلیقات کو زوال ہوا۔

زبان میں جلالؔ اور امیرؔ کی کوششوں کو خاص طور پر اہمیت حاصل ہے۔ امیرؔ کی "امیر اللغات" جلالؔ کی "سرمایۂ زبان اُردو" اور متعدد دوسرے رسائل نے زبان کا ایک تفصیلی جائزہ لینے کی کوشش کی اس کے قواعد و ضوابط منضبط کیے۔

نثر میں رجب علی بیگ سرور کچھ کہانیاں اور قصّے لکھتے رہے اور ان کے زیر اثر دوسری تصانیف بھی پیش کی جاتی رہیں۔ گلزار سرور ان کی تصانیف میں مشہور ہوئی۔ کچھ عرصہ بعد دورِ جدید کا دور دورہ ہوا۔ اور نئے نئے مطابع نے طباعت و اشاعت کے کام شروع کیے۔ اور نئے ادبی کارنامے ظہور میں آنے لگے۔

امیرؔ و جلالؔ کے بعد گوان کے شاگردوں نے ——— ان روایات کو زندہ رکھا اور لکھنؤ میں شعر و شاعری کی عنان ایک عرصے تک انہی خاندانوں کے ہاتھ میں رہی لیکن اب زمانے کا رُخ پلٹ چکا تھا۔ اور اُردو شاعری نئی منزلوں کی طرف قدم بڑھا رہی تھی۔ غدر کے بعد سرسیّد اور حالیؔ نے شاعری کو ذریعہ دولت اور دربار داری سے الگ ہٹانے کا نعرہ بلند کیا کہ اب اس نظام کا کوئی مستقبل نظر نہ آتا تھا انہوں نے پرانی حدبندیوں کی مخالفت کی۔ غزل میں زیادہ واقعیت اور سچائی پر زور دیا۔ نظم کی ترویج کی اور ہوا کا رُخ دیکھ کر اپنی کشتی اسی سمت میں کھینے لگے۔ جو اب تک کی اُردو شاعری کے لیے نئی تھی۔ اس نئی فضا میں لکھنؤ اور دہلی کی آوازیں مدھم پڑنے لگیں، غزل گوئی میں گو وہ رنگ و طرز خال خال ہی باقی رہا اور شعرا کے خاندان چلتے رہے۔ لیکن ان میں کوئی ایسا عظیم شاعر پیدا ہوا۔ جو ان ہی بنیادوں کے امتیاز پر نئی تبدیلیاں حاصل کرتا اور اُردو شاعری کے مستقبل کے تعین میں کارفرما ہو سکتا۔ ہاں لکھنؤ کے ادبی اثرات البتہ نہایت دُور رس تھے۔ اور ان اثرات نے غزل اور نظم ہر قسم کی شاعری میں اپنا جلوہ دکھایا اور ریاست کی پشت پناہی میں سب سے واضح اور قطعی عمل انہی اثرات کا رہا۔

نئی تحریک کا اثر لکھنؤ کے ادبی حلقوں پر بھی پڑا۔ اور یہاں انجمن معیار کی داغ بیل پڑی۔ انجمن معیار کے ارکین نے حقیقی شاعری اور سوز و گداز کی طرف قدم بڑھایا اور لکھنؤ کے قدیم رنگ سے دامن کھینچا۔ جنتی،

عزیز، ثاقب، محشر وغیرہ نے میر کی شاعری کو آدرش قرار دیا اور اس طرح لکھنؤ کی ادبی زندگی میں ایک نیا موڑ پیدا کیا۔

سوال :- دہلی کی طرزِ شاعری اور لکھنؤ کی طرزِ شاعری میں زبان و بیان اور موضوع کے لحاظ سے کیا فرق ہے۔ آپ ان دونوں میں کیسے ترجیح دیتے ہیں۔ اور کیوں۔ مثالیں دیکر واضح کیجئے۔

جواب :- شاعری کا مرکز ترقی دتی سے ہٹ کر اب لکھنؤ میں آگیا۔ اس کے اسباب مختصراً یہ تھے کہ سلطنتِ مغلیہ کے آخری فرمانروا بہت کمزور اور محض نام کے بادشاہ رہ گئے تھے۔ سب سے پہلا حملہ جس نے قصرِ سلطنت کو متزلزل کر دیا نادر شاہ کا تھا۔ جس سے شیرازہ حکومت بکھر گیا۔ اور درخت اقبال کی جڑیں کمزور ہو گئیں۔ نادر شاہ کے حملے کی تباہی اور بربادی سے ابھی سلطنت نہیں سنبھلی تھی کہ احمد شاہ درّانی اور مرہٹوں کی قتل و غارت نے لوگوں کی جان و مال کو اور زیادہ غیر محفوظ کر دیا۔ شاہ عالم ثانی بدبخت اور نمک حرام غلام قادر کے مظالم کا نشانہ بنے۔ جس نے ایسے نیک دل اور فرشتہ سیرت بادشاہ کی آنکھیں نکال ڈالیں۔ اور ان کو قید کر لیا۔ ستم رسیدہ بادشاہ نے اپنی اس مصیبت و پریشانی کی حالت میں سیندھیا اور انگریزوں سے مدد چاہی۔ چنانچہ اُن کے اس دردناک قصیدے کے جو اس مصیبت کے وقت میں لکھا تھا۔ چند اشعار ہیں ؎

شاہ تیمور کہ دارد سرِ نسبت بامن — زود باشد کہ بیائد بمددگاری ما
مادھوجی سیندھیا فرزندِ جگر بندِ من ست — ہست مصروف تلافی ستم گاری ما
راجہ، دراز میندار و امیر و چہ فقیر — حیف باشد کہ بسازند بہ غم خواری ما
آصف الدولہ و انگریز کہ دستورِ من اندر — چہ عجب گر ہمہ آیند مددگاری ما

اس کے ساتھ ہی ساتھ ملک کے امرائے دولت بھی اپنے باہمی رشک و حسد اور فساد و عناد سے باز نہیں آتے تھے۔ اس عام بدامنی کا نتیجہ یہ ہوا کہ لوگ اپنا وطن چھوڑ چھوڑ کر بھاگنے لگے۔ وہ شاعر جو سلطنت کے دامن دولت سے وابستہ تھے۔ مثلاً میر، سودا، میر حسن، انشاء وغیرہ انہوں نے دہلی چھوڑ کر لکھنؤ کا رُخ کیا جو اس وقت اُن کا قدر شناس اور اُن کے واسطے دولت خیز خطہ تھا۔ اور علم کی قدردانی میں دربار دہلی کے قدم بقدم چلنا چاہتا تھا۔ اس طور پر دہلی کا نقصان لکھنؤ کا نفع ثابت ہوا۔ شعرائے دہلی کو اہلِ لکھنؤ نے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ اور ان کے ساتھ نہایت اخلاق و محبت سے پیش آئے۔ سلطنت کی طرف سے ان کے واسطے جاگیریں، وظائف و انعام و اکرام مرحمت ہوئے اور ان کی نازک مزاجیاں اور بددماغیاں تک بہت کشادہ پیشانی سے برداشت کی جاتی تھیں۔ بلکہ اکثر انہیں صفات کی تعریف کی جاتی تھی۔ سلسلہ روابط کو اور

زیادہ مضبوط کرنے کے لیے نوابانِ عہد اور امرائے وقت نے اکثر شعراء کو اپنے دھن دولت سے وابستہ کرایا اور ان کو اپنا رفیق و مصاحب بنا لیا۔ مگر سچ پوچھئے یہی ربط و ضبط اور دربار کا تعلق بالآخر شاعری کے حق میں سمِ قاتل ثابت ہوا۔ شروع میں جبکہ سرمایہ دار ان شعر آزاد مزاج اور خوددار ہوتے تھے۔ تو اس میل جول سے کوئی نقصان نہیں ہوا۔ بلکہ اس نے شاعری اور زبان کی ترقی میں بہت مدد دی۔ مگر مابعد کے زمانہ میں جب کہ شعراء اپنی عزت و آبرو کا بھی کچھ خیال نہیں کرتے تھے۔ اور اپنے کلام کو اپنے عیش پرست مالکوں کے رنگ میں رنگنا چاہتے تھے۔ اس سے بہت بُرے نتائج سرزد ہوئے۔ مرتبہ شاعری پست ہو گیا۔ شعرائے اپنے ہاتھوں خود کو ذلیل کر لیا۔ مثال کے لیے میرؔ و سوداؔ اور انشاءؔ، مصحفیؔ کی حالت پر نظر کرو۔ اول الذکر دونوں اصحاب گو کہ سلطنت کے وظیفہ خوار تھے۔ مگر نہایت بلند اور آزاد طبیعت رکھتے تھے۔ وہ کبھی اپنے اشعار میں کسی کی دست اندازی یا کسی رنگ کی پیروی جو ان کی طبیعت کے خلاف ہوتی گوارا نہیں کرتے تھے۔ برعکس اس کے مؤخر الذکر دونوں بزرگ درباداری کے اثر سے متاثر ہو گئے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا۔ کہ شاعری بجائے الہامی ہونے کے محض رسمی اور تکلفات کی رہ گئی۔

لکھنؤ کا طرزِ شاعری

اس میں کوئی شک نہیں کہ لکھنؤ میں چراغ شاعری دہلی والوں نے روشن کیا اور شاعری کا مذاق یہاں انہوں نے پھیلایا۔ ان لوگوں کے آنے سے پہلے مشہور مقامی شاعر یہاں کوئی نہیں تھے۔ لکھنؤ کے مستقر الخلافت ہو جانے اور شعرائے دہلی کے یہاں بکثرت آنے سے یہاں مذاق شاعری بہت پھیل گیا۔ اور شاعری کی بہت ترقی ہوئی۔ بادشاہ بڑے ذوق و شوق سے شاعروں کو اپنی مصاحبت میں جگہ دیتے تھے۔ سوداؔ کے بلائے جانے کا واقعہ مشہور ہے کہ نواب شجاع الدولہ نے ان کو طلب کیا اور ایک خوبصورت حیلہ سے انہوں نے اس کو ٹال دیا۔ شعراء کا اتنا چرچا پھیلا کہ جابجا مشاعرے ہونے لگے۔ امراء اور رؤسا اور نیز عوام الناس بھی شاعری کے دلدادہ تھے۔ عمدہ اشعار پڑھ کر اور سُن کر لوٹ جاتے تھے۔ مشاعروں کی محفلیں ماہوار اور ہفتہ وار سے ترقی کر کے اکثر جگہ روزانہ ہوتی تھیں۔ جس میں شعراء اپنی اپنی عمدہ غزلیں پڑھتے تھے۔ اور سامعین کی تعریف سے ان کے دل بڑھتے تھے۔ اس مقابلہ سے یہ فائدہ ضرور تھا کہ علاوہ کلام کی کثرت کے لوگ ایک دوسرے پر فوقیت لے جانے کی کوشش کرتے تھے اور یہی فوقیت اور سرسبزی کا خیال لوگوں کے لیے مایۂ ناز تھا۔ اسی کثرت شوق نے ایک نئے اسکول کی بنیاد ڈالی جو بالکل مقامی تھا۔ دونوں اسکولوں کی نوعیت میں کوئی اہم اور اصولی فرق نہیں ہے۔ مگر مضامین منتخب میں پسند طبع کے نمونے جدا جدا ہیں اور اسلوب بیان میں بھی فرق ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو جدت پسند طبائع نے قدامت پرستی سے گھبرا کر اپنے نام و نمود اور ندرت کے خیال سے نئی نئی

راہیں نکالیں اور شعرائے دہلی کی قدیم شاہراہ کو چھوڑ دیا۔ ناسخ اس طرزِ جدید کے پیشوائے اعظم ہیں۔ اور انکے بعض مشہور شاگرد بھی ان کے قدم بقدم چل کر کامیاب ہوئے۔ یہاں تک کہ زمانہ موجود میں وہ طرزِ خاص نا مقبول ٹھہری اور اب شاعری نے ایک جدید روش اختیار کی۔

طرزِ دہلی اور لکھنؤ کا فرق اور ان کا تقابل

طرزِ دہلی کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں جذبات کی تصویر سادہ اور پُر اثر الفاظ میں کھینچی جاتی ہے۔ تخیل اور جذبات پر رعایت لفظی کو مقدم سمجھتے ہیں۔ ناسخ اور اُن کے متبعین نے برخلاف اس کے اپنی تمام تر توجہ شعر کے حسنِ ظاہری اور رعایت لفظی اور صنائع بدائع پر صرف کر دی یعنی الفاظ کی مصوری ایک بڑے اسلوب سے کی شکوہ الفاظ پر بلند خیالی اور مصوری جذبات کو قربان کر دیا۔ الفاظ میں صرف وہی لفظ منتخب کیے جو کسی پہلو سے مراعات النظیر میں شامل ہو سکتے تھے۔ مثلاً اگر کسی باغ کا منظر دکھانا ہوتا۔ تو باغ ہی کی رعایت کے الفاظ استعمال کیے جاتے۔ دوسرے الفاظ گو کتنے ہی مناسب اور موزوں ہوتے۔ مگر ان کو جگہ نہ ملتی اور سختی کے ساتھ ان کو برطرف کر دیا جاتا۔ اس رعایت لفظی کی بے انتہا پاسداری کا یہ اثر ہوا کہ شعر سے سادگی اور بے تکلفی جاتی رہی اور تکلف اور تصنع کی بھرمار ہو گئی۔ ایسے الفاظ ڈھونڈے جانے لگے۔ جو مضمون سے کسی نہ کسی جہت سے ظاہری تعلق رکھتے ہوں گو دیگر وجوہ سے وہ کیسے ہی نامناسب اور بے موقع ہوں۔ گویا محض رعایت لفظی شعر کی خوبی اور عمدگی کا دار و مدار رہ گئی۔ اور الفاظ کے قربان گاہ پر درد و اثر جذبات، سادگی، سلاست، فصاحت، بلاغت وغیرہ سب بھینٹ چڑھا دی گئیں۔ اور اس کمی کو اغراق، غلو اور دور از کار تشبیہوں نے پورا کر دیا۔ اس طرز میں کیفیات اور صحیح جذبات کی نازک تحلیل نہیں۔ اور وہ روح کے اہتزاز کی پوری پوری ترجمانی نہیں کرتی۔ اس میں شعر الفاظ رنگین کا محض ایک خوشنما گھروندا ہوتا ہے۔ جو نظروں کو اچھا معلوم ہوتا ہے مگر کبھی دلکش نہیں ہوتا۔ ایسے لوگوں کے پیشِ نظر صائبؔ اور بیدلؔ کا کام تھا۔ جس کا مطالعہ انہوں نے غور سے کیا تھا۔ صائب کی طرح مثال دوسرے مصرع میں پیش ہوتی تھی۔ اور دعویٰ پہلے میں کیا جاتا تھا۔ یہ مثالیں کہیں کہیں تو عمدہ اور دلچسپ ہوتی ہیں۔ مگر بسا اوقات بالکل معمولی اور بے مزہ۔ بیدلؔ کی تتبع میں نازک خیالیوں سے کام لیا گیا۔ مگر اُردو میں آکر وہ محض نقل ہو گئیں اور گورکھ دہندا بن گئیں۔ اسی قسم کے بے قابو تخیل پرانے شعراء کے یہاں نہیں پائے جاتے۔ لکھنؤ کا طرزِ شاعری دماغ کو تو متوجہ کرتا ہے۔ مگر دل پر کوئی اثر نہیں کرتا۔ ایسے کلام کی صورت ظاہری بہت اچھی ہوتی ہے اور اس کا وہی حال ہے۔ جیسا کہ انگریزی میں یورپ اور اس کے متبعین کی شاعری کا ہے۔ جس میں سراسر تکلف اور تصنع ہے اور اصلیت اور درد و اثر مطلق نہیں۔ جس سے گو دماغ لطف اندوز ہوتا ہے۔ مگر دل کوئی

فائدہ نہیں اُٹھاتا۔ شعر گوئی کی زحمت کے مقابلہ میں ایسے اشعار کا نتیجہ بالکل بے حقیقت ہوتا ہے۔

پہلے پہل تو تبدیلی ذائقہ کے طور پر اس قسم کے اشعار اچھے معلوم ہوئے۔ مگر جدت پسند طبیعتیں اُن سے گھبرا گئیں۔ کیونکہ معمولی کاریگروں کے ہاتھ میں شاعری تمسخر انگیز ہوگئی بے مزہ اشعار کی کثرت سے لوگوں کا دل بھر گیا اور اب وہ انیسؔ و دبیرؔ کی جادو نگاری اور غالبؔ و مومنؔ کی مضمون آفرینی سے لطف اندوز ہونے لگے۔ ہر دور کی شاعری اس وقت کا آئینہ ہوتی ہے۔ یہی حال لکھنؤ کی بھی شاعری کا ہے۔ ناسخؔ اور اُن کے شاگردوں کا کلام اس زمانہ کی نسوانیت کا پتہ دیتا ہے۔ اُن کی غزلوں سے اس زمانہ کے زنانہ لباس اور زیور و آرائش کی ایک مکمل فہرست مرتب ہو سکتی ہے۔ کبھی کبھی اُن کے کلام سے زنانہ گفتگو مترشح ہوتی ہے۔ جو دہلی والوں کے یہاں نہیں ہے۔ دہلی والے فارسی کے انداز میں چھوٹی چھوٹی غزلیں کہتے اور پامال اور فرسودہ خیالات سے بہت بچتے تھے۔ بخلاف اس کے شعرائے لکھنؤ ایک ایک زمین میں دو غزلے اور سہ غزلے کہتے تھے۔ اور یہ خراب رسم مصحفیؔ اور جرأتؔ کی نکلی ہوئی تھی۔ اسی کثرت کی وجہ سے اکثر اوقات شعر میں بدمزگی اور بے لطفی اور کبھی کبھی ابتذال پیدا ہو جاتا ہے۔

تحقیق الفاظ و رعایت لفظی کا زمانہ۔ اس زمانہ میں اور نیز اس کے بعد کے زمانہ میں تحقیق الفاظ و رعایت لفظی کا بہت خیال رکھا جاتا تھا۔ جس کی ابتداء شیخ ناسخؔ نے کی اور اُن کے شاگردوں کی کوشش سے یہ رنگ لکھنؤ اور رام پور پھیل گیا۔ یہی لوگ اصطلاح میں زباندان کہلاتے ہیں۔ رشکؔ، ہجرؔ، سحرؔ، منیرؔ، جلالؔ، ابر قؔ، واجد علی شاہ اخترؔ، امیرؔ وغیرہ یہ سب لوگ مناسب الفاظ کے انتخاب میں نہایت جانفشانی کرتے تھے اور ہمیشہ خیال رکھتے تھے کہ صحیح الفاظ و محاورے اشعار میں استعمال کیے جائیں۔ ہندی الفاظ اور محاورات کے صحیح استعمال میں بھی یہی لوگ سند سمجھے جاتے تھے۔ اس چھان بین اور وقت نظر کا یہ نتیجہ ہوا کہ بہت سے الفاظ خارج کر دیئے گئے اور لغات شعریہ بہت کم رہ گئے۔ اس وجہ سے زبان میں ایک کرختگی پیدا ہوگئی۔ کیونکہ جو الفاظ محاورات منتخب شدہ تھے۔ وہ صرف مقرر کردہ طریقہ پر استعمال کیے جا سکتے تھے اور مقررہ کردہ قواعد کی خلاف ورزی معیوب سمجھی جاتی تھی۔

اس جدید طرز لکھنؤ نے زبان میں بھی بعض اختلاف پیدا کر دیئے لکھنؤ کے شعراء اور عوام الناس نے بعض الفاظ و محاورات کو خاص خاص محل پر استعمال کرنا شروع کیا اور ان کا یہ دعویٰ ہے کہ یہ استعمال دہلی کے طریقہ استعمال سے بہتر اور موزوں تر ہے۔ نیز یہ کہ ان کے پسند کردہ الفاظ و محاورات زیادہ تر لطیف و فصیح ہوتے ہیں۔ یہ اختلاف بڑھتے بڑھتے زبان کی صرف و نحو تک پہنچ گیا اور تذکیر و تانیث میں فرق کیا جانے لگا یعنی بعض الفاظ جو اہل لکھنؤ کے نزدیک مذکر ہیں۔ وہ دہلی میں مونث بولے جاتے ہیں اور بعض جو وہاں

مؤنث ہیں وہ یہاں مذکر بولے جاتے ہیں۔ یہ اختلاف جو بہت زیادہ اہم نہیں ہے اور صرف چند الفاظ تک محدود ہے اس کی ابتدا میر علی اوسط رشک شاگرد ناسخ نے کی تھی۔ ان کے بعد سے یہ تصفیہ اب تک چلا آتا ہے اور ان دونوں مقاموں کے شاعر اب بھی اس فرق کا بہت خیال رکھتے تھے۔

شیخ امام بخش ناسخ متوفی ۱۲۵۴ھ مطابق ۱۸۳۸ء

شیخ امام بخش متخلص بہ ناسخ

زبان اُردو کے بہت بڑے شاعر اور طرز لکھنؤ کے موجد تھے۔ ان کے خاندانی حالات صحیح طور پر نہیں معلوم۔ کہا جاتا ہے کہ ایک شخص مسمی خدا بخش خیمہ دوز نے جو لاہور کا ایک دولت مند سوداگر تھا۔ اور کوئی اولاد نہیں رکھتا تھا۔ ان کو متبنی کر لیا تھا۔ اس نے ان کو بہت اچھی تعلیم دی اور مثل اپنی اولاد کے ان سے محبت کرتا تھا۔ اُس کے مرنے کے بعد اُس کے بھائیوں نے وراثت کا جھگڑا کیا اور ناسخ کی تبنیت کو غلط ٹھہرا کر ان کو اپنے بھائی کا غلام بنایا۔ رفتہ رفتہ کچھ مصلحت کی صورت پیدا ہو گئی۔ اور اسی اثناء میں ناسخ کو زہر دینے کی تدبیر کی گئی۔ مگر وہ کارگر نہ ہوئی۔ یہ معاملہ بالآخر عدالت میں پہنچا۔ جہاں سے ناسخ کے حق میں فیصلہ ہوا۔ ان کے دیوان کی چند رباعیوں میں ان واقعات کی طرف حوالہ ہے، مثلاً

مشہور ہے گرچہ افزائے اعمام — پر کرتے نہیں غور خواص و عوام
وارث ہونا دلیل فرزندی ہے — میراث نہ پا سکا کہیں کوئی غلام

۲

کہتے رہے اعمام عداوت سے غلام — میراث پدر پائی مگر میں نے تمام
اس دعویٔ باطل سے ستم گاروں کو — حاصل یہ ہوا کر گئے مجھ کو بدنام

فارسی اور عربی کی درسیات انہوں نے حافظ وارث علی اور علمائے فرنگی محل سے پڑھیں۔ جو لکھنؤ میں ایک بہت بڑا تعلیمی مرکز ہے۔ وثوق کے ساتھ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ شاعری میں ان کو کس سے تلمذ تھا۔ مشہور ہے کہ ایک مرتبہ وہ میر کے پاس بغرض شاگردی گئے تھے۔ مگر انہوں نے انکار کر دیا یہ بات کسی قدر اعتبار سے مصحفی کی سند سے کہی جا سکتی ہے کہ ناسخ تنہا سے اصلاحِ سخن لیتے تھے جو مصحفی کے شاگرد تھے۔ مگر یہ تعلق زیادہ عرصہ تک قائم نہ رہا وہ اپنی ہی طبیعت پر زور دیتے تھے۔ اور شاعروں کی غزلوں سے جو جو مزاولت بڑھتی جاتی تھی۔ اسی قدر اُن کو کلام پر قدرت حاصل ہوتی جاتی تھی۔ بالآخر اُستاد آنے جانے لگے۔ اور خود بیسیوں شاگردوں کی غزلوں پر اصلاح دینے لگے۔ جن میں اکثر مرتبہ کلام میں ان سے کم نہیں ہیں۔ ناسخ کو ورزش کا بہت شوق تھا۔ بڑے تن و توش کے اور قوی ہیکل آدمی تھے۔ اور کھاتے بہت تھے۔ شادی نہیں

کی تھی۔ دن میں صرف ایک مرتبہ کھاتے تھے۔ مگر اسی وقت تقریباً پانچ سیر غذا نوش جان کر لیتے تھے۔ رنگ سیاہ تھا اسی وجہ سے ان کے حریف اور بانداق لوگ دم کٹے بھینسے کی پھبتی کہتے تھے روزانہ معمول یہ تھا کہ صبح سویرے اٹھتے ورزش سے فراغت کر کے نہاتے پھر اپنے شاگردوں اور دوستوں سے ملتے۔ اس کے بعد قریب بارہ بجے کے کھانا کھاتے اور تھوڑی دیر آرام کرتے۔ سہ پہر کو پھر وہی شاگرد اور احباب جمع ہوتے، اور شعر و شاعری کا چرچا ہوتا۔ رات کو فکر سخن کرتے جس میں اپنی غزلیں بھی کہتے اور شاگردوں کی غزلوں پر اصلاح بھی دیتے۔ بہت بڑے صاحب وضع تھے اور اسی پاسداری وضع کو دوسروں سے بھی چاہتے تھے۔ ان کی صحبت اور باتوں میں بڑی کشش تھی۔ اس واسطے کہ باوجود شاعرانہ بددماغی اور آزادمزاجی کے لوگ کثرت سے ملنے آتے تھے۔ جن میں اکثر لکھنؤ کے بڑے بڑے اُمرا اور رئیس ہوتے تھے۔ خود کبھی کسی کی ملازمت نہیں کی اور اپنے قدرِدانوں کی قدرشناسی اور فیاضی کی بدولت نہایت آرام سے زندگی بسر کرتے تھے۔ مشہور ہے کہ ۱۸۳۱ء میں نواب آغا میر نے سوا لاکھ روپیہ ان کو دیا تھا۔ وہ انہوں نے کہیں رکھوا دیا تھا۔ لوگوں نے جانا کہ انہی کے یہاں ہے چوروں نے رات کو نقب لگائی۔ مگر کچھ نہ پایا۔ انہوں نے تاریخ کہی ؎

دُزد در خانہ ناسخ چو زدہ نقب امشب ۔۔۔ نہ زر و سیم نہ بد مس خجل آمد بیروں

بہرتاریخ میسحی چو بریدم سر دُزد ۔۔۔ دُزد از خانہ مفلس خجل آمد بیروں

اس سے ۵۲ کے تخرجہ کے بعد ۱۸۳۱ء نکلتے ہیں۔

ناسخ ایک مرتبہ غازی الدین حیدر کے عہد میں لکھنؤ سے چلے گئے تھے۔ وجہ یہ تبلائی جاتی ہے کہ بادشاہ موصوف ان کو اپنے دربار سے متعلق کرنا اور خطاب ملک الشعرائی دینا چاہتے تھے۔ ناسخ کو یہ امر بہت ناگوار ہوا۔ اور یہ کہہ کر خطاب واپس کر دیا کہ غازی الدین حیدر کو نہ تو شاہانِ دہلی کا مرتبہ حاصل ہے اور نہ سرکار انگریزی کا ایسا اقتدار۔ پھر میں ایسے بادشاہ کا خطاب لے کر کیا کروں۔ اس حقارت آمیز جواب سے بادشاہ کو غصہ آیا اور ناسخ کو وطن چھوڑنا پڑا لکھنؤ سے وہ الٰہ آباد گئے۔ یہاں چند روز قیام کیا۔ راجہ چندولال دیوان سلطنت آصفیہ حیدرآباد دکن نے اُن کو بارہ ہزار روپیہ بھیجے اور ایک خط لکھا کہ اگر آپ دکن آئیے تو وہاں حسب مراتب آپ کی قدر و منزلت کی جائے گی۔ وطن کی محبت سے انہوں نے اس قدر دُور دراز جانے سے انکار کیا۔ مشہور ہے ایک مرتبہ اور انہوں نے اسی قسم کا پیغام بھیجا تھا۔ جس کے ساتھ پندرہ ہزار روپیہ بھی ارسال کیے تھے۔ غازی الدین حیدر کی وفات کے بعد وہ لکھنؤ واپس آئے۔ مگر حکیم مہدی کی دشمنی کی وجہ سے جو اُن کے سرپرست اور قدردان آغا میر کے دشمن تھے اُن کو پھر لکھنؤ چھوڑنا پڑا۔ اب کی مرتبہ فیض آباد الٰہ آباد، بنارس، کانپور اور پٹنہ میں تھوڑے تھوڑے دن قیام کیا۔ مگر وطن کی محبت کبھی نہ بھولے۔ آخرکار

حکیم مہدی کے انتقال کے بعد ۱۲۴۸ھ میں پھر لکھنؤ واپس آئے جہاں چند سال رہ کر ۱۲۵۴ھ میں انتقال کیا۔ میر علی اوسط رشک نے تاریخ کہی ؎

دلا شعر گوئی اٹھی لکھنؤ سے

تصانیف ان کے تین دیوان ہیں جن میں دو زیادہ مشہور ہیں۔ ایک دیوان الٰہ آباد کے قیام میں مرتب کیا تھا۔ جس کا سنہ تصنیف ۱۲۳۲ھ ہے۔ اس کا نام دفتر پریشان رکھا۔ اس میں غزلوں، رباعیوں اور تاریخوں کے سوا اور کسی قسم کی نظم نہیں دوسرے اور تیسرے دیوان کا سن تالیف علی الترتیب ۱۲۴۷ھ اور ۱۲۵۴ھ ہے۔ ان کے دیوانوں میں جو تاریخیں ہیں۔ وہ اس لیے بہت قابلِ قدر ہیں۔ کہ ان سے اکثر نامی گرامی شعراء اور دیگر مشاہیر کا سن وفات معلوم ہو جاتا ہے۔ یہ عجیب بات ہے کہ ناسخ نے کوئی قصیدہ نہیں کہا ان کے کلام میں قصائد کی جگہ اکثر قطعات نے لی ہے۔ ہجو اور مذاق کا بھی پتہ ان کے یہاں نہیں۔ ان کی ایک مثنوی بھی ہے۔ نام "نظم سراج" ہے جو تاریخی نام ہے۔ اس سے ۱۲۵۴ء نکلتے ہیں۔ یعنی اس سال اُن کے شاگرد رشک نے اُن کی وفات کے بعد اس کو شائع کیا تھا ایک مولود شریف بھی شیخ صاحب کی تصنیف ہے مگر یہ دونوں کتابیں مصنف کے پایہ سے بہت گری ہوئی ہیں۔

ناسخ کا اثر شاعری اور زبان پر شیخ ناسخ تین چیزوں کے واسطے مشہور ہیں ایک ان کی قادر الکلامی جو ان کی غزلوں سے معلوم ہوتی ہے دوسرے وہ طرزِ جدید جو انہوں نے ایجاد کیا تھا۔ تیسرے ایک بڑی جماعت مشہور شاگردوں کی جن کو اپنے بعد وہ چھوڑ گئے اس میں کوئی شک نہیں کہ ناسخ ایک مسلم الثبوت اُستاد تھے۔ جن کو زبان اُردو فارسی پر قدرت حاصل تھی۔ شعراء کی آرائش ظاہری کما حقہٗ کرتے تھے، لکھنؤ کے حلقہ شعراء میں ان کا بہت بڑا اثر تھا اور اب تک کسی متنازعہ علیہ ادبی مسئلہ میں مثلاً کسی محاورے یا لفظ کی صحت کے متعلق ان کا کلام سند میں پیش کیا جاتا ہے۔ الفاظ اپنی جگہ پر خوب صرف کرتے تھے اور ایسے الفاظ جو سوداؔ اور میرؔ کے زمانہ کی یادگار رہ گئے تھے۔ ان سے اجتناب کرتے تھے۔ برخلاف اس کے مصحفی زمانہ قدیم کے بہت بڑے متبع تھے ناسخ کے کلام میں یہ نقص ضرور ہے کہ انہوں نے الفاظ کی تلاش و جستجو پر ضرورت سے زیادہ توجہ کی اور بدنصیبی سے کہیں کہیں ایسے مغلق اور ادق الفاظ فارسی و عربی کے داخل کرنا چاہے جو غزل کے شایاں نہیں ہیں اسی وجہ سے ان کا کلام حسن ظاہری سے تو آراستہ ہے مگر دلچسپی اور تاثیر سے خالی ہے یہی حال انگریزی میں پوپ شاعر کا ہے۔ جس میں کوئی ظاہری سقم تو نہیں مگر درد و اثر مطلق نہیں ہے۔

ناسخ کی غزلیں اُن کی غزلیں شاندار الفاظ اور طرح طرح کی تشبیہات کا مجموعہ ہوتی ہیں۔ مگر

جذبات واثرات سے خالی ہیں۔ تصنع ان کے کلام کا اصلی جوہر ہے۔ تشبیہیں اکثر نئی تو ہیں۔ مگر عجب ہوتی ہیں حسن ظاہری بجائے غرض ثانوی کے ان کے یہاں غرض اصلی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ الفاظ کی مناسبت کی بہتات میں شعر کا مضمون خبط ہو جاتا ہے ان کی غزلیں صائب اور مرزا بیدلؔ کے رنگ میں ہوتی ہیں۔ یعنی اوّل الذکر کی تشبیہات اور آخر الذکر کی نازک خیالیاں کہیں کہیں ان میں پائی جاتی ہیں۔ ناسخؔ کے چند ایسے اشعار جن میں عربی و فارسی کے الفاظ زیادہ استعمال کیے ہیں۔ بطور نمونہ درج کیے جاتے ہیں:۔

غیر کوثر کسی دریا کا میں سیاح نہیں
بیشہ شیر خدا بن کہیں سیاح نہیں

ظلم طولِ شب فرقت کے نظاروں نے کیا
دادرس کوئی بجز خالق الاصباح نہیں

بے خطر ہوں ہاتھ دوڑاتا ہوں زلف یار پہ
دوڑتا تھا جس طرح ثعبان موسیٰ مار پہ

دیکھو ناسخؔ سر شیخ مجسّم کی طرف
کیا کلس مسواک کا ہے گنبد دستار پر

کیونکر اے ناسخؔ خوار عجل دشمن ہو نہ خوار
کیسے موسیٰ کا علی شیرِ خدا ہاروں ہوا

معمولی کلام کا انداز یہ ہے۔

روئے جاناں کا تصوّر میں جو نظارہ ہوا
دل میں تھا جو داغ حسرت عرش کا تارا ہوا

وہ مہِ خانہ نشین گلیوں میں آوارہ ہوا
اے منجم دیکھنا ثابت بھی سیارا ہوا

محفلِ مے میں جو آیا تو برائے میکشی
تھا جو شیشہ جوش مے سے ایک فوارا ہوا

چشم بددور آج کیا آتے نظر ہیں گال صاف
سبزۂ خط کیا غزال چشم کا چارا ہوا

شب ہوا سے ہل گئی جو اسکی زلف عنبریں
دم میں موم شمع سارا عنبر سارا ہوا

پیٹھ پیچھے میرے بد کہنے سے نہ ابد یہ بلا
پیٹھ پر بار گنہ کا جمع پشتارا ہوا

دورِ پیمانہ کا ساقیا لیتے ہی تیرے ہجر میں
ہاتھ میں جام مے گل رنگ انگارا ہوا

جب نہانے کو ہوا عریاں وہ پتلا نور کا
حوض میں روشن برنگ شمع فوارا ہوا

دوستو جلدی خبر لینا کہیں ناسخؔ نہ ہو،
قتل آج اس کی گلی میں ایک بیچارا ہوا

تاریخیں

تاریخ گوئی میں ان کو خاص ملکہ تھا۔ بات بات پر تاریخ کہتے تھے۔ بعض تاریخیں بہت عمدہ اور دلچسپ ہیں۔ مثلاً کسی نے اُن کے خطوط چُرائے تو کہا ؎

سیاہ ہمچو قلم باد روئے حاسد من

پھر چار خط جاتے رہے تو کہا ؎

صد حیف تلف چہار نامہ

پیارے شاگرد خواجہ وزیر کا بیاہ ہوا تو فرمایا ؎

شدہ نوشنہ وزیر من امروز

جب ان کے یہاں لڑکا پیدا ہوا تو صبح کا وقت تھا فرمایا ؎

صبح طالع شد بر آمد آفتاب

جب حکیم مہدی معزول ہو کر فرخ آباد گئے تو انہوں نے تاریخ کہی ؎

افتاد حکیم از وزارت　　تاریخ بطرز تو رقم کن

از جائے حکیم ہشت برگیر　　سہ مرتبہ نصف نصف کم کن!

قصیدہ نہیں کہا تعجب ہے کہ اس صنف خاص میں انہیں نے کوئی توجہ نہیں کی۔ درحالیکہ اس کی ترتیب میں دردو اثر کی زیادہ ضرورت نہ تھی۔ بلکہ ان کا شوق شکوہ الفاظ کا اس کا ممد و معاون ہوتا۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ ہو کہ اُن کی فطری طبیعت کی آزادی نے خوشامد اور چاپلوسی کی اجازت نہ دی ہو۔ وہ تصوف سے بھی بیگانہ ہیں۔ اُن کے بعض اشعار جو صوفیانہ کہے جا سکتے ہیں۔ اُن میں بھی خود انہیں کا رنگ غالب ہے اور حقیقی تصوف کہیں چھو نہ نہیں گیا ہے۔ مزاح و ظرافت کا بھی کہیں اُن کے کلام میں ذکر نہیں۔ ان کی ہنسی بناوٹی ہوتی ہے اور مذاق پھُس پھُسا۔ کہیں کہیں مذہبی حملے اور طعن و تشنیع سے بھی کام لیتے ہیں۔ مگر اس میں کسی قسم کی لطافت اور خوبی نہیں ہوتی۔ بلکہ اُن کے مرتبہ سے گری معلوم ہوتی ہے۔

نقائص کلام کلام میں وہی نقائص ہیں جو عام طور پر ان کے ایجاد کردہ طرز میں پائے جاتے ہیں۔ یعنی کسی عمدہ خیال کا ان میں پتہ نہیں۔ اُن کے کسی شعر پر پڑھنے والے کا دل نہیں پھڑکتا نہ اس میں کسی قسم کا انعکاس اور باریک نظری ہے۔ اشعار بالکل بے لوچ ہوتے ہیں عام طور پر نقائص کلام یہ ہیں۔ تصنّع اور تکلف فارسی تشبیہات جو اُردو کا جامہ پہن کر بدنما ہو گئی ہیں۔ بڑے بڑے فارسی عربی مغلق الفاظ جن کی اُردو غزل متحمل نہیں ہو سکتی۔ شعر کی ظاہری آرائش کو مقدم سمجھنا معمولی اور پست خیالات کا بے موقع اظہار شاندار الفاظ میں سرقہ کا بھی الزام اُن پر لگایا جاتا ہے۔ مگر سچ پوچھئے تو یہ دستور قدیم سے چلا آتا ہے۔

تاریخ کے کارنامے ناسخ اپنے تخلص کے اعتبار سے طرز قدیم کے مٹانے والے تھے مگر غور سے دیکھئے تو اس تغیر کا شوق اور خیال لوگوں کے دلوں

میں پہلے سے چلا آتا ہے۔ مگر انہوں نے اُس کی ابتداء کی۔ اور اپنے کلام میں اُس کو برتا۔ مرزا حاجی صاحب اس زمانہ کے ایک متمول اور بارسوخ رئیس تھے جو خود بھی ذی استعداد تھے اور اُن کی سرکار میں مرزا قتیل اور قاضی محمد صادق خان اختر وغیرہ ایسے باکمال لوگ جمع رہتے تھے۔ ناسخ کو خوش نصیبی سے مرزا کے دربار میں رسائی ہو گئی۔ جہاں ایسے کامل لوگوں کی صحبت میں اُن کو بھی زبان کی تراش وخراش اور تحقیق وتدقیق کا شوق پیدا ہوا اور اُن کے دل بڑھانے سے کلام نے روز بروز رنگ پکڑنا شروع کیا۔ رفتہ رفتہ طبیعت میں امنگ اور دل میں جوش بڑھ گیا غرضیکہ مرزا حاجی کی مہربانی سے اُن کی شاعری خوب چمکی اور اس کو لکھنؤ میں خوب فروغ حاصل ہوا۔ ناسخ نے جو تغیرات غزل میں کیے ان میں سے بعض یہ ہیں لفظ اُردو بجائے ریختہ کے استعمال کیا جو لکھنؤ میں جاری ہو گیا۔ مگر دلی میں عرصہ تک وہی پرانا لفظ قائم رہا۔ ایسی غزلیں کہیں جن کی ردیفیں اکہری مثلاً کا، کر ہے۔ نہیں سے نہیں۔ پر تک وغیرہ ہیں۔ افعال میں بھی تغیر کیا۔ مثلاً آئے ہے، جائے ہے، کی بجائے آتا ہے۔ جاتا ہے۔ اور آئیاں روکھائیاں وغیرہ ترک کر دیا۔ یہ آخری فرق لکھنؤ اور دلی کی زبان کا بہت متمائز فرق تھا۔ جو ابھی تک کسی قدر باقی ہے۔ نامہذب اور فحش الفاظ جو بعض قدما کے کلام میں پائے جاتے ہیں۔ انہوں نے خارج کر دیئے عربی اور فارسی الفاظ اور ترکیبوں کی طرف زیادہ توجہ کی اور ہندی لفظوں کو بسا اوقات بے ضرورت خارج کیا۔ الفاظ کی تذکیر وتانیث کے سخت قواعد مقرر کیے۔ غزل کا دائرہ وسیع کیا الفاظ کا صحیح استعمال مقرر کیا ایک طولانی فہرست اس قسم کے تغیرات کی جو ان کے زمانہ میں عمل میں آئے۔ تذکرۂ جلوہ خضر اور شعر الہند میں دی ہوئی ہے۔ ناسخ کی تعریف یہ ہے کہ انہوں نے اپنے مقرر کردہ قواعد پر خود بھی سختی سے عمل کیا اور اپنے شاگردوں کو بھی عمل درآمد پر مجبور کیا۔ ان کے انتقال کے بعد ان کے شاگرد میر علی اوسط رشک نے ان سب تغیرات کو ایک کتاب کی صورت میں منضبط کیا۔

شاگرد:۔ ناسخ کے بہت سے شاگرد تھے۔ جن میں چند مشہور لوگوں کے نام یہ ہیں:۔

وزیر، برق، رشک، سحر، منیر، قہر، نادر، آباد، طاہر،

برق:۔ فتح الدولہ بخشی الملک مرزا محمد رضا برق۔ مرزا کاظم علی خاں کے بیٹے اور واجد علی شاہ آخری تاجدار اودھ کے مصاحب خاص اور اُستاد بھی تھے۔ بادشاہ کے ساتھ ان کو بہت محبت تھی۔ چنانچہ جب بعد انتزاع سلطنت بادشاہ کلکتہ گئے۔ تو وہ بھی ان کے ہمراہ تھے جہاں ۱۸۵۷ء میں انتقال کیا۔ یہ شعر کا ان کے حسب حال ہے ؎

برق جو کہتے تھے آخر وہی کر کر اُٹھے ۔۔۔ جان دی آپ کے دروازہ پہ مر کر اُٹھے

برق شاعری کے علاوہ بانکپن میں بھی مشہور تھے، بانک نبوٹ وغیرہ اچھی جانتے اور تلوار خوب لگاتے

تھے، لکھنؤ میں باعتبار اُن کے عالی خاندان اور ذی مرتبہ ہونے کے اور نیز ان کے اخلاق و سیر چشمی کی وجہ سے ان کی بڑی شہرت تھی۔ پُر گو شاعر تھے اور اپنے اُستاد ناسخ کے تتبع تھے۔ اُن کے کلام میں بھی مثل ان کے استاد کے تکلف اور تصنع بہت ہے مگر زبان پر قدرت اور شعر میں مزہ ہے۔ ایک ضخیم دیوان چھوڑا۔ جس میں مختلف اصناف سخن موجود ہیں۔ ایک شہر آشوب لکھنؤ کی تباہی کا بہت دردانگیز لکھا ہے۔ یہ بھی گو کہ اپنے پرانے رنگ میں ہے۔ مگر اکثر اشعار بہت مؤثر و دردانگیز ہیں۔ جلال اور سحر ان کے دو مشہور شاگرد تھے۔ نمونۂ کلام یہ ہے ؎

اذاں دی کعبہ میں ناقوس دیر میں پھونکا ۔۔۔ کہاں کہاں ترا عاشق تجھے پکار آیا

قیس کا نام نہ لو ذکر جنوں جانے دو ۔۔۔ دیکھ لینا مجھے تم موسم گل آنے دو

نکلا غباروں سے صفائی تو ہو گئی ۔۔۔ اچھا ہُوا جو خاک میں تم نے ملا دیا

آتا نہیں قرار دل بے قرار کو ! ۔۔۔ غم میں پھنسا ہوں دام محبت سے چھُوٹ کر

بحر شیخ امداد علی بحر، شیخ امام بخش اپنے اُستاد ناسخ کے ہمنام کے بیٹے تھے۔ عمر بھر پریشانی اور عسرت میں گذری۔ آخر عمر میں نواب کلب علی خان والئ رام پور نے ان کی سرپرستی فرمائی۔ رام پور میں ہی پچھتر۷۵ سال کی عمر میں سنہ ۱۳۰۰ھ مطابق ۱۸۸۲ء میں اس دارِ فانی سے رحلت کی۔ اُن کے دیوان کی ترتیب ان کے دوست نواب سید محمد خاں رندؔ شاگرد آتش نے کی۔ اُن کے کلام میں بھی پیچیدہ تمثیلیں اور دقیق استعارات پائے جاتے ہیں۔ مگر پھر بھی اس قدر تصنع اور الفاظ کی بھرمار نہیں ہے۔ جیسا کہ دیگر شاگردانِ ناسخ کے یہاں ہے۔ اکثر اشعار بہت صاف اور سلیس اور پُر اثر بھی ہوتے ہیں۔ صحت الفاظ اور تحقیق لغت کے اُستاد تھے۔ ناسخ اور رشک کے بعد لکھنؤ کے دَورِ متوسط کے شعراء میں بہت بڑا درجہ رکھتے تھے اور تحقیق الفاظ کے معاملہ میں خاص کر بہت مستند سمجھے جاتے تھے۔ کچھ صاف و سادہ اشعار بطور نمونہ پیش کیے جاتے ہیں ؎

میرا دل کس نے لیا نام بتاؤں کس کا ۔۔۔ میں ہوں! آپ ہیں گھر میں کوئی آیا نہ گیا

ظالم ہماری آج کی یہ بات یاد رکھ ۔۔۔ اتنا بھی دل جلوں کا ستانا بھلا نہیں

مدت سے التفات مرے حال پر نہیں ۔۔۔ کچھ تو کجی ہے دل میں کہ سیدھی نظر نہیں

افسوس عمر کٹ گئی رنج و ملال میں ۔۔۔ دیکھا نہ خواب میں بھی جو کچھ تھا خیال میں

کیا کیا نہ مجھ سے سنگدلی دلبروں نے کی ۔۔۔ پتھر پڑیں سمجھ پہ نہ سمجھا کسی طرح

آباد مرزا مہدی حسن خان متخلص بہ آباد مرزا غلام جعفر کے بیٹے تھے۔ ۱۲۲۷ھ میں لکھنؤ میں پیدا

ہوئے۔ نوابانِ فرخ آباد سے سلسلہ قرابت رکھتے تھے۔ اور لکھنؤ کے رؤسا میں شمار کیے جاتے تھے شعرگوئی سے بڑا شوق تھا۔ مقررہ اوقات پر اپنے مکان پر مشاعرہ کرتے تھے۔ اور دوسرے مشاعروں میں بھی بالالتزام جاتے تھے۔ پُرگو شاعر تھے دو دیوان ایک مثنوی اور زمین واسوخت یادگار چھوڑے ہیں۔ جن میں سے ایک دیوان موسوم بہ "نگارستانِ عشق" لکھنؤ میں شائع ہوا تھا۔ ان کا ایک مجموعہ "بہارستان سخن" جس میں ناسخ و آتش کی بطرح غزلیں جمع کی ہیں۔ بہت مشہور ہے جس سے ان دونوں اُستادوں کے کلام کے موازنہ کا بہت اچھا موقع ملتا ہے۔ آباد کے کلام میں کوئی خاص خصوصیت نہیں۔ البتہ کہیں کہیں کوئی پھڑکتا ہوا شعر نکل آتا ہے۔

خواجہ وزیر خواجہ محمد وزیر المتخلص بہ وزیرؔ محمد فقیر کے بیٹے تھے۔ سلسلۂ خاندان ان کا باپ کی جانب سے حضرت خواجہ بہاؤ الدین نقشبندؒ سے ملتا ہے۔ لکھنؤ میں عالی خاندان ہوتے اور نیز اپنے ذاتی تقدس کی وجہ سے بڑی عزت سے بسر کی۔ آخر عمر میں گوشہ نشینی اختیار کر لی تھی۔ اور شعر و سخن سے نفرت ہوگئی تھی۔ فتوح اور تسخیر اعمال کا بہت شوق تھا۔ ہر وقت نقوش بھرا کرتے تھے۔ سو روپیہ ماہوار سے خرچ کم نہ تھا۔ مگر آمدنی کہیں سے کچھ نہ تھی۔ آزادیٔ مزاج کا یہ حال تھا کہ واجد علی شاہ بادشاہ نے دو مرتبہ یاد فرمایا۔ مگر وہ کچھ نہ کچھ عذر کر کے اپنی جگہ سے۔ ہلے نہیں۔ بالآخر ۱۲۷۰ھ میں وفات پائی۔ منشی اشرف علی شاگرد نسیمؔ دہلوی نے مادۂ تاریخ خوب نکالا ہے ؎

مزہ شعر کا ہائے جاتا رہا

ان کی وفات کے بعد ان کے شاگردوں اور دوستوں نے ان کا کچھ کلام بصورت غزلیات جمع کر کے شائع کیا اور اس کا تاریخی نام "دفتر فصاحت" رکھا جس سے ۱۲۶۳ھ فصلی مطابق ۱۲۷۱ھ اس کی تاریخ اشاعت نکلتی ہے۔ ان کے بہت سے شاگرد تھے۔ جن میں سب سے مشہور فقیر محمد محمد خاں گویا ہیں۔ خواجہ وزیرؔ کا رنگ وہی ہے جو ان کے اُستاد کا ہے۔ مگر اس میں شک نہیں کہ آپ اُستاد کے سب سے زیادہ مشہور اور سب سے زیادہ محبوب شاگرد وہی تھے۔ مشکل مشکل طرحوں میں طبع آزمائیاں کی ہیں۔ اور اپنے طرز کے موافق خوب خوب شعر نکالے ہیں۔ حق یہ ہے کہ اپنے عہد کے شعراء میں خواجہ وزیرؔ بہت بڑے پائے کے شاعر تھے۔ نمونہ کلام یہ ہے:۔

چلا ہے او دل راحت طلب بنا شاد ماہی ہو — زمین کوئے جاناں رنج دے گی آسمان ہو کر
اسی باعث تو قتل عاشقاں سے منع کرتے تھے — اکیلے پھر رہے ہو یوسف بے کارواں ہو کر
ترچھی نظروں سے نہ دیکھو عاشق دلگیر کو — کیسے تیر انداز ہو سیدھا تو کر لو تیر کو

ہے چشم نیم باز عجب خواب خانہ ہے — فتنہ تو سو رہا ہے در فتنہ باز ہے
نہ کر عوض مرے جرم و گناہ بیحد پر — الٰہی تجھ کو غفور الرحیم کہتے ہو
کہیں عدو نہ کہیں مجھ کو دیکھ کر محتاج — یہ اُن کے بندے ہیں جن کو کریم کہتے ہیں

رشکؔ میر علی اوسط رشکؔ میر سلیمان کے بیٹے تھے بزرگوں کا وطن فیض آباد تھا۔ مگر ان کی نشو و نما لکھنؤ میں ہوئی اور یہیں ان کی شاعری بھی پروان چڑھی ناسخؔ کے مشہور شاگرد تھے۔ زیادہ تر ان کی شہرت ان کی بلسوط اور جامع لغت موسوم بہ نفس اللغتہ پر مبنی ہے جو زبان فارسی میں ہے اور اُردو اور ہندی الفاظ و محاورات کی صحت کی تحقیق اس میں کی گئی ہے یہ تاریخی نام ہے جس سے سن تالیف ۱۲۶۵ھ نکلتا ہے، وہ ان کی زندگی ہی میں مشہور و مقبول ہو چکی تھی اب اس کا حصہ نشتر کاکوروی نے چھپوا کر دفتر نور اللغات سے شائع کر دیا ہے اس کے علاوہ ان کے دو دیوان بھی ہیں جن کے علی الترتیب تاریخی نام "نظم مبارک" ۱۲۵۳ھ اور "نظم گرامی" ۱۲۶۱ھ ہیں۔ رشکؔ کا بھی رنگ وہی ہے جو اُن کے استاد ناسخؔ کا ہے اُن کا کلام بھی بالکل بے مزہ اور ریٹھا پھیکا ہے اور اس زمانے کے عیوب اس میں بھی سب موجود ہیں رشکؔ تاریخ گوئی میں بڑا ملکہ رکھتے تھے۔ بات بات پر تاریخ کہتے تھے۔ اپنے بعد انہوں نے بہت سے شاگرد چھوڑے جن میں منیرؔ مشہور ہیں۔ منیرؔ پہلے ناسخؔ کے شاگرد تھے۔ مگر ان کے بعد رشکؔ سے اصلاح سخن لیتے تھے۔ رشکؔ کچھ دن کانپور اور الہ آباد میں بھی رہے آخر عمر میں کربلائے معلیٰ چلے گئے تھے اور وہیں ۱۲۸۴ھ میں ستر برس کی عمر میں وفات پائی۔ ان کا بہت بڑا کارنامہ یہ ہے کہ صحت الفاظ کا بہت خیال رکھتے تھے اور خود اپنے اُستاد کے زمانے میں بھی اسی بات کے لیے مشہور تھے۔ ان کے کلام میں بلند خیالی اور مضمون آفرینی کا پتہ نہیں۔ معمولی باتیں کہتے ہیں۔ اور بالکل معمولی طریقے سے کہتے ہیں ان کو اس بات کا بڑا خیال تھا کہ جو لفظ جس طرح معمولی بول چال میں بولا جائے اسی طرح وہ نظم بھی کیا جائے۔ مثلاً ہم آپ میں آئیں گے تو وہ آئیں گے آپی (آپ ہی)

دل ہی میں سراغ در دلدار ملے گا

بہت پُر گو تھے۔ مگر کلام رعایت لفظی اور ضلع جگت کی پیچیدگیوں میں ایسا پھنسا ہوا ہے کہ دو چار شعر بھی اچھے مشکل سے ملتے ہیں۔ ان کی ایک طویل غزل ہے جس کا قافیہ "لگاؤ۔ تاؤ" وغیرہ ہے چونکہ قافیہ مشکل تھا۔ انہوں نے محنت و جانفشانی سے بہت سے ہم قافیہ لفظ جمع کیے تھے نمونے کے طور پر چند شعر لکھے جاتے ہیں ؎

یار کو ہم سے کچھ لگاؤ نہیں وہ محبت نہیں وہ چاؤ نہیں
پرزوں میں دستخط کروں کیا حال ایک دو نین چار تاؤ نہیں!
گنگ کو بحرِ غم سے کیا نسبت یہ وہ دریا ہے جس میں ناؤ نہیں
اب کی جاڑے ہیں اور نالۂ واہ اس طرح کا کوئی الاؤ نہیں
چاول الماس گوشت لختِ جگر فرقتِ یار میں پلاؤ نہیں
میرے کھانے سے کیوں فلک ہے کباب پاؤ روٹی ہے ناپناؤ نہیں
یہ زمین غزل وہ ہے اے رشک
جس میں ذرہ کہیں بھراؤ نہیں

اتفاق سے ,,بلاؤ،، کا قافیہ رہ گیا تھا اس کی کمی کسی ظریف نے پوری کر دی۔ اور خود انہیں کی طرف منسوب کر دیا۔

درد سے پھپھڑے دکھاؤ نہیں رشک بیٹھا ہے بن بلاؤ نہیں

مہر مرزا حاتم علی بیگ متخلص بہ مہر ۱۲۳۰ھ میں پیدا ہوئے۔ وہ ایک مشہور خاندان اصفہانی کے نونہال تھے۔ ان کے والد مرزا فیض علی بیگ قزلباش ایسٹ انڈیا کمپنی کے عہد میں علی گڑھ کے تحصیلدار تھے۔ ان کے دادا مرزا مراد علی خاں بعہد نواب شجاع الدولہ لکھنؤ آئے اور خطاب رکن الدولہ سے سرفراز ہوئے۔ وہ کسی زمانہ میں رائے بریلی کے ناظم تھے۔ والد کا انتقال ان کی صغر سنی میں ہوا تھا۔ مشہور ہے کہ ان کو شعر گوئی کا شوق بچپن سے تھا اور چودہ برس میں شعر کہنے لگے تھے۔ جب ان کے بھائی مرزا عنایت علی بیگ متخلص بمہ آتش کے شاگرد ہوئے تو خود انہوں نے زانوئے شاگردی ناسخ کے سامنے تہ کیا اور کہتے کہتے پختہ کار ہو گئے۔ ۱۸۴۰ئہ میں سرکاری امتحان پاس کر کے چنار گڑھ ضلع مرزاپور کے منصف ہوئے۔ چنانچہ اُن کا یہ شعر اس واقعہ کی طرف اشارہ ہے ؎

ازبسکہ سوزِ ہجر سے خوگر ہوئے ہیں ہم
مُنصفِ چنار گڑھ کے مقرر ہوئے ہیں ہم

در عدالت العالیہ ہائی کورٹ کے وکیل بھی تھے۔ ۱۸۵۷ئہ کے غدر میں انہوں نے چند انگریزوں کو پناہ دی تھی۔ جس کے صلے میں خلعت فاخرہ اور دو گاؤں جاگیر میں سرکار سے عنایت ہوئے۔ اس کے بعد وہ آگرے آ گئے۔ جہاں وکالت کرتے تھے اور کچھ دنوں آنریری مجسٹریٹی بھی کی ہے۔ ۱۸۷۹ئہ میں بمقام ایٹہ انتقال کیا۔ وہاں ان کے بیٹے مرزا سخاوت علی کچھ دن تحصیلدار رہے ہیں۔

مہر مذہب امامیہ رکھتے تھے مگر متعصب بالکل نہ تھے۔ اکثر مشہور لوگوں سے دوستی تھی۔ مثلاً غالبؔ، انیسؔ، دبیرؔ، غلام امام شہیدؔ، صباؔ، منیرؔ وغیرہ۔ چنانچہ غالبؔ کے اکثر خطوط ان کے نام اُردوئے معلّیٰ میں موجود ہیں۔ مہاراجہ بلونت سنگھ راجہ بنارس جو اُن دنوں میں آگرے میں ٹھہرے تھے۔ اِن کے شاگرد ہوئے اور پچاس روپیہ ماہوار وظیفہ مقرر کیا۔

تصانیف مہر کی اکثر تصانیف زمانہ غدر میں تلف ہوگئیں۔ مگر کتب ذیل میں مطبوعہ و غیر مطبوعہ یادگار باقی ہیں:۔

۱۔ دیوان اُردو موسوم بہ "الماس درخشاں" تاریخی نام "خیالات مہر" (۱۲۸۷ھ) اس کو ان کے پوتے مرزا قاسم حسین قزلباش نے شائع کروادیا ہے۔

۲۔ "پیرایۂ عروض" ایک مختصر رسالہ فن عروض میں۔

۳۔ "ایاغ فرنگستان" ابتدائی عملداری انگریزی کی مختصر تاریخ ۱۸۷۳ء میں شائع ہوئی۔

۴۔ "مثنوی داغ نگار" جو ایک دن میں لکھی تھی۔

۵۔ "داغِ دلِ مہر" واسوخت

۶۔ "مثنوی شعاع مہر" ۱۸۵۸ء میں شائع ہوئی جس کی تعریف مرزا غالبؔ نے اپنے خطوط میں بہت کی ہے۔

ان کے علاوہ "شبیہ عشرت" "ضبط انتقام" "ہمدم آخرت" "بیان بخشائش" "عید قیصریہ" "پنجہ مہر" "توقیر شرف" اور کچھ نظمیں بھی ان کی طرف منسوب ہیں۔ بہت پُرگو تھے۔ مختلف مضامین پر لکھتے تھے اور تاریخ خوب کہتے تھے۔ دوسرے درجہ کے شعراء میں مہرؔ کا مرتبہ بلند ہے ان کے کلام میں سلاست و روانی تناسب اور زبان پر قدرت ہے۔ بعض اشعار اُن کے نہایت صاف اور بہت پُرلطف ہوتے ہیں۔

منیرؔ سید اسمٰعیل حسین متخلص بہ منیرؔ خلف سید احمد حسین شادؔ شکوہ آباد ضلع مین پوری کے رہنے والے تھے۔ لکھنؤ میں عرصے تک رہے اور یہیں تعلیم و تربیت پائی اپنے اُردو دیوان "منتخبات عالم" کے شروع میں جو فارسی دیباچہ لکھا ہے۔ اس میں انہوں نے اکثر اپنے واقعات زندگی بیان کیے ہیں۔ پہلے ناسخؔ سے بذریعہ خط و کتابت اصلاحِ سُخن لیتے تھے۔ پھر کانپور میں جب وہ نواب نظام الدولہ کی ملازمت میں تھے۔ اور ناسخؔ وہاں پہنچے تو یہ اُن سے ملنے گئے اور شاگرد ہو گئے اور انہی کی ہدایت کے بموجب وہ اشکؔ سے بھی مشورہ کرنے لگے۔ چنانچہ اپنے کلام میں ان دونوں بزرگواروں کا ذکر بہت ادب و احترام سے کرتے ہیں۔ اور ان کی قابلیت کی بہت تعریف کرتے ہیں۔ کلکتہ مرشد آباد اور الٰہ آباد میں بھی رہے

تھے۔ مگر لکھنؤ کے عاشقوں میں تھے۔ یہاں کی دلچسپیاں ان کو مجبور کرتی تھیں کہ اپنی مستقل سکونت وہاں اختیار کریں۔ اور شعر و شاعری کے جلسوں میں برابر شریک ہوں اس شوق کا ذکر ان کے کلام میں اکثر پایا جاتا ہے۔ لکھنؤ وہ کم سے کم سال میں ایک مرتبہ ضرور آتے تھے۔ چنانچہ ایک مرتبہ یہاں ظفرالدولہ نواب علی اصغر خان کے ملازم بھی ہو گئے مگر تھوڑے دنوں کے بعد پھر کانپور واپس جانا پڑا۔ جہاں تھوڑے دن رہنے پائے تھے کہ لکھنؤ کی کشش نے پھر زور کیا۔ اور اب کی مرتبہ نواب سید محمد ذکی متخلص بہ ذکیؔ کے سلسلہ رفقا میں داخل ہوئے اور ان کے کلام کو اصلاح بھی دینے لگے۔ لکھنؤ میں دو سال قیام کر کے نواب تجمل حسین خان کی فرمائش سے فرخ آباد گئے جہاں نواب موصوف کی عین حیات قیام کیا۔ اسی عرصے میں مہاراجگان دھولپور اور الور نے بھی ان کو اپنے دربار میں طلب کیا تھا۔ مگر انہوں نے باندے میں ملازمت کر لی جہاں نواب علی بہادر والئ ریاست کے اُستاد مقرر ہو گئے۔ بعد غدر ایک رنڈی مسماۃ نواب جان کے قتل کی سازش میں ان پر مقدمہ قائم ہوا اور کالے پانی کی سزا تجویز ہوئی۔ مگر ۱۸۶۰ء میں قید سے رہائی پائی۔ بالآخر بعہد نواب کلب علی خاں رام پور میں قیام کیا اور یہیں کی خاک میں ۱۸۸۱ء میں آرام کیا۔

تصانیف تین دیوان یادگار چھوڑے ہیں:۔

۱۔ منتخبات عالم۔

۲۔ تنویر الاشعار۔

۳۔ نظم منیر۔ مثنوی معراج المضامین۔

جس میں ائمہ معصومین کے کشف و کرامات بیان کیے ہیں۔ انہیں کی تصنیف ہے بہت پُرگو شاعر تھے اور مرثیہ بھی کہتے تھے۔ مرثیے میں مرزا دبیرؔ کے شاگرد تھے۔ قصیدے بڑے زوردار کہتے تھے اور قطعہ، رباعی، مخمس وغیرہ میں بھی بہت زور طبیعت دکھاتے تھے۔ ان کا رنگ ان کے اُستاد ناسخؔ اور رشکؔ کا سمجھنا چاہیے۔ اکثر اشعار میں بلند پروازی اور عمدہ تخیل ہے۔ قطعات بہت صاف سادہ اور سلیس ہیں۔ غزلوں میں پورا لکھنؤ کا رنگ ہے مختصر یہ کہ منیرؔ کا مرتبہ اس زمانے کے شعراء میں بہت بلند ہے۔

آتشؔ متوفی ۱۲۶۳ھ خواجہ حیدر علی آتشؔ خلف خواجہ علی بخش دلی کے ایک معزز خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد نواب شجاع الدولہ کے عہد میں دلی چھوڑ کر فیض آباد آئے اور محلہ مغلپورہ میں سکونت اختیار کی۔ آتشؔ کی ولادت فیض آباد میں ہوئی۔ یہ بہت صغیر سن تھے کہ باپ کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ اسی وجہ سے تعلیم سے محروم رہے اور بُری

صحبت میں بیٹھ کر مزاج میں شوریدہ سری اور بانکپن آگیا۔ نواب مرزا محمد تقی خاں ترقی کی ملازمت اختیار کرلی انہیں کے ساتھ لکھنؤ آئے یہاں اس زمانے میں مصحفی اور انشاءؔ کے زوردار مقابلے ہو رہے تھے اسی کو دیکھ کر اُن کو بھی شعر وسخن کا شوق پیدا ہؤا مصحفی کے شاگرد ہو گئے۔ اور چند روز کی محنت میں ایسی مشق بہم پہنچائی کہ خود صاحب طرز ہو گئے۔ ناسخؔ اور انشاءؔ کی طرح ان کی استعداد علمی درجہ تکمیل کو نہیں پہنچی تھی۔ البتہ درسی کتابیں دیکھی تھیں اور ایک رسالہ فن عروض کا عربی میں پڑھا تھا۔

ناسخؔ اور آتشؔ کی طرزِ زندگی میں بھی مثل اُن کے کلام کے بین فرق تھا، آتشؔ نہایت سادگی سے زندگی بسر کرتے تھے۔ جس میں تکلف اور تصنع کو مطلق دخل نہ تھا۔ وہ حسن کے عاشق تھے اور آزاد مزاج واقع ہوئے تھے سپاہیانہ وضع اور لباس رکھتے تھے۔ مگر اس میں بھی بانکپن کو دخل تھا۔ تلوار باندھتے تھے اور مشاعروں تک میں اپنے ساتھ لے جاتے تھے۔ قناعت اور توکل کے ساتھ زندگی بسر کی کبھی کسی امیر کی۔ اس کی دولت کی وجہ سے خوشامد نہیں کی۔ شاگرد کبھی کبھی خود سلوک کرتے تھے۔ مگر ان کا دست سوال کسی کے سامنے دراز نہیں ہؤا۔ اَسّی روپیہ مہینہ بادشاہ کے یہاں سے ملتا تھا۔ جس سے بمشکل گزارہ ہوتا تھا۔ اور کبھی کبھی کوئی شاگرد بھی اعانت کرتا تو کوئی انکار نہ تھا۔ محلہ علی خاں کی سرائے میں ایک ٹوٹا پھوٹا مکان تھا۔ جس میں غریبانہ زندگی بسر کرتے تھے۔ مزاج میں انتہا درجہ کی وضعداری اور خودداری تھی۔ امراء سے بہت نوک، کی لیتے تھے۔ مگر معمولاً بہت منکسر المزاج اور خلیق واقع ہوئے تھے۔ آخر میں اُن سے اور ان کے اُستاد مصحفی سے کچھ بگاڑ ہو گیا تھا اصلاح لینا بند کر دی گئی اور آپ اپنی غزلوں پر ایک گہری نظر اصلاحی ڈالتے تھے۔ ناسخؔ کے معاصر تھے۔ لکھنؤ اس عہد میں دو فرقوں پر منقسم تھا۔ ایک جانبدار ان ناسخؔ دوسرا طرفداران آتشؔ کے مقابلہ سے یہ فائدہ ضرور تھا کہ دونوں استادان سخن مقابلہ کے خیال سے طبیعت پر بہت زور دے کر کہتے تھے البتہ ایک لطیف پیرایہ میں ایک دوسرے سے نوک جھونک ہوتی رہتی تھی۔ مگر انشاءؔ اور مصحفی کی طرح دائرہ تہذیب سے باہر نہ ہوتے تھے۔ اس قسم کے دو چار شعر بطور نمونہ لکھے جاتے ہیں ؎

ناسخؔ

ایک جاہل کہہ رہا ہے میرے دیوان کا جواب ۔۔۔ تو مسلم نے کہا تھا جیسے قرآن کا جواب

اس پر آتشؔ نے یہ کہا ۔۔۔ آتشؔ

کیوں نہ دے ہر مومن اس ملحد کے دیوان کا جواب ۔۔۔ جس نے دیوان اپنا ٹھہرایا ہے قرآن کا جواب

آتشؔ نے ایک مرتبہ کہا ؎

یہ بزم وہ ہے کہ لاخیر کا مقام نہیں ۔۔۔ ہمارے گنجفہ میں بازی غلام نہیں

ناسخ کی طرف سے جواب دیا گیا ؎

جو خاص بندے ہیں وہ بندۂ عوام نہیں
ہزار بار جو یوسفؑ بکے غلام نہیں

مگر باوجود اس سب کے آتش اپنے حریف ناسخ کا بہت احترام کرتے رہے۔ چنانچہ مشہور ہے کہ ناسخ کی وفات کے بعد انہوں نے شعر کہنا چھوڑ دیا۔ آتش نے ۱۲۶۳ھ میں انتقال کیا۔ رشک نے تاریخ کہی ؎

خواجہ حیدر علی اے وامرند

طرزِ کلام کلام میں ان کے تخلص کے اعتبار سے گرمی بہت ہے تتبع اور تکلف مطلق نہیں۔ نہ معمولی اور مبتذل خیالات ہیں جن کا عیب شکوہ الفاظ سے چھپایا گیا ہو نہ بیجا اور فضول تمثیلوں سے شعر بے مزہ کیے گئے ہیں۔ ترشے ہوئے الفاظ آبدار موتیوں کی طرح لڑی میں پروئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اکثر اشعار میں روانی، موسیقیت کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ محاورات ایسے برمحل استعمال کیے ہیں کہ شاعری مرصع سازی معلوم ہوتی ہے۔ یہ سچ ہے کہ اُن کی شاعری میں تیز انعکاس اور میر کی طرح درد و اثر کی تڑپ نہیں ہے پھر ان کے بعض اشعار پوری اُردو شاعری میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ میر و غالب کے بعد اگر کسی کا مرتبہ ہے تو وہ آتش ہیں۔ بڑی خوبی ان کے کلام کی یہ ہے کہ جذبات کو نہایت مؤثر اور دلکش الفاظ میں ادا کرتے ہیں۔ بھڑکانے والے الفاظ ان کے یہاں بہت کم ہیں۔ زبان بہت مزیدار اور روزمرہ کی بول چال ہے جس میں ابتذال نہیں ہے۔ شعر بآسانی سمجھ میں آتے ہیں اور بہت لطف دیتے ہیں۔ محاورات بہت منتخب اور برمحل ہوتے ہیں۔ تلاش الفاظ بہت قابلِ تعریف ہے۔ خیالات میں بلندی ہے۔ اگرچہ غالب کی ایسی نہیں اور عموماً فواحش سے پاک وصاف ہیں۔

تصانیف پہلا دیوان خود انہیں کی زندگی میں شائع ہو گیا تھا اور نہایت مقبول ہوا تھا۔ دوسرا دیوان جسے پہلے دیوان کا ضمیمہ سمجھنا چاہیئے۔ ان کے عزیز شاگرد میر دوست علی خلیل نے انکے مرنے کے بعد مرتب کر کے پہلے دیوان میں شامل کر دیا۔ انہوں نے سوائے غزل کے اور کسی صنف شعر میں طبع آزمائی نہیں کی۔

نقائص کلام بعض کوتاہ نظر لوگ انکے کلام میں یہ سقم نکالتے ہیں کہ اُنکے یہاں فقط باتیں ہی باتیں ہیں۔ کلام میں پختگی اور اشعار میں مضامین عالی نہیں اور اس سے نتیجہ اُنکی بے استعدادی کا نکالتے ہیں۔ مگر یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ حقیقی شاعری علم و فضل پر مبنی نہیں ہے گو اس سے بھی انکار نہیں ہو سکتا کم علمی کی وجہ سے وہ اکثر الفاظ غلط استعمال کرتے تھے مثلاً انصاف بجائے المضاعف، حلوہ بید رد بجائے حلوائے بیدرر کفارہ تشدید فا، مطالع بجائے مطالعہ وغیرہ۔ اسکے جواب میں انکی طرف سے یہ عذر پیش ہو سکتا ہے کہ انہوں نے تلفظ مروجہ کے موافق ان الفاظ کو استعمال کیا اور لغوی صحت کیطرف توجہ نہیں کی۔ اور بہت اچھا ہوا کہ انہوں نے زیادہ تحقیق سے کام نہیں لیا کیونکہ اسی چھان بین نے زبان کو سخت اور بے لوچ کر دیا اور اجنبی غیر ملکی الفاظ کی بھرمار کر دی۔

سوال :- اردو میں لکھنوی مرثیہ کی حیثیت اور اہمیت کیا ہے۔ تفصیل سے لکھیے۔

جواب :- مرثیہ کا ذکر آتے ہی اگر ایک طرف شہدائے کربلا کے مظلوم چہرے حقیقت بین نظروں کے سامنے اُبھرنے لگتے ہیں تو دوسری طرف انیسؔ و دبیرؔ کا کلام حافظے کی لوح پر روشن ہو کر گزرے ہوئے واقعات کی یاد دلانے لگتا ہے۔ کیونکہ عام طور پر یہ بات ذہن نشین ہے کہ مرثیہ نگاری لکھنؤ کے ان دو شاعروں سے شروع اور انہی پر ختم ہو گئی ہے۔ حالانکہ یہ حقیقت نہیں ہے۔ ان سے بہت سے پہلے بلکہ خود زبان اردو کی تشکیل سے قبل فارسی اور عربی میں اس صنفِ سخن کا وجود پایا جاتا ہے۔ خود انیسؔ نے اپنی مرثیہ نگاری کی بابت کہا ہے ؎

عمر گذری ہے اسی دشت کی سیاحی میں
پانچویں پشت ہے شبیرؑ کی مداحی میں !

یہ تو ہے ایک شہر کے ایک خاندان کی پانچ پشتوں کا حال۔ ان کے ہمعصروں دوسرے دور کے اور دوسرے شہروں کے شعروں کے شعراء کا ذکر علیحدہ رہا۔ گویا شہادت کا واقعہ جتنا پرانا ہے مرثیہ کی تاریخ اس سے بھی زیادہ قدیم ہے۔

لغت کے اعتبار سے لفظ "مرثیہ" رثا سے مشتق ہے اور اس کے معنی ہیں "مرنے والے کا ذکرِ خیر" لیکن شاعری کی اصطلاح میں عام طور پر اس کا مفہوم وہ اظہارِ غم سمجھا جاتا ہے۔ جو کسی رشتے دار، دوست یا واقف کار کی دردناک موت پر نظم کے پیرایہ میں ادا کیا جائے۔ کسی شخصیت کی اس کے لئے قید نہیں تھی۔ دوسری بات ہے کہ فی زمانہ اس کا اطلاق صرف شہدائے کربلا پر ہوتا ہے اور میدانِ شعر صرف بیان شہادت کے لئے مخصوص ہے۔

تاریخ بتاتی ہے کہ عرب میں ظہورِ اسلام سے بھی پہلے مرثیے کہے جاتے تھے۔ یہی حال فارسی زبان کا تھا۔ واقعہ کربلا کے بعد عربی میں پہلا مرثیہ فرزدقؔ نے اور فارسی میں شیخ سعدیؔ نے قلم بند کیا۔ لیکن ان کو زیادہ قبول عام نہیں ہوا۔ صرف وہ اصنافِ سخن ترقی اور فروغ پا سکے۔ فن کے صلے میں شاہی درباروں سے انعامات مل سکتے ہیں۔ حتیٰ کہ ایران کے بادشاہ طہماسپ صفوی نے جسے خاندان رسالت سے والہانہ عقیدت تھی اس امر پر زور دیا کہ اہل بیتؓ کی شان میں طبع آزمائی کی جائے۔ چنانچہ تعمیل حکم کرنے والوں کی فہرست میں محتشمؔ کاشی کا نام سرِفہرست نظر آتا ہے۔ اس نے چھ چھ شعروں کے بند لکھے جو خاصے مقبول ہوئے اور دوسروں کے لئے نشانِ راہ بن گئے۔ برِّ صغیر پاک و ہند میں جب اردو زبان

کی تشکیل عمل میں آئی تو ارضِ دکن پر امیہ عقیدے کے عادل شاہی فرمانروا سریر آرائے سلطنت تھے۔ اس لئے دوسری اصنافِ سخن کے ساتھ اور بعض مورخین کے قول کے مطابق سب سے پہلے مرثیے نے فروغ پایا اور اظہارِ غم کا بہت سا ذخیرہ فراہم کر دیا۔ نواب نصیر حسین خیالؔ کی رائے میں اس کی ابتداء شیخ شجاع الدین نوریؔ سے ہوئی جو ابوالفضل اور فیضیؔ کا ہمعصر تھا۔ اس کے مرثیے بیجاپور کے امام باڑوں میں پڑھے جانے لگے۔ نوریؔ نے اپنے اوّلین مرثیے کے بارے میں خود لکھا ہے ؎

میں نے جب اس کو لوگوں کے آگے پڑھا　　عجب حال عاشور خانے میں تھا
جن و انس کرتے تھے سب واہ وا　　کہ دکھنی میں لکھا ہے کیا مرثیہ
زباں اپنی میں کس نے ایسا لکھا　　کبھی اس سے پہلے سنا نے پڑھا
اماماں سے اس کا ملے گا صلہ　　کہ ہے نوریؔ موجد تو اس طرز کا

افسوس کہ نوریؔ کا اصل مرثیہ تلاش و تجسّس کے باوجود نہ مل سکا۔ اس کے بعد ہاشم علی برہان پوری کا نام تاریخ میں ملتا ہے۔ اس کے چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

زخم لاگے مرتضیٰ کے سر اوپر　　گر پڑا جوں آفتاب اس بام کا
زہر دے مارے حسن کو مکر سے　　سبز تھا وہ چہرہ گلفام کا
کربلا میں تھا حسین ابنِ علیؓ　　آج غم ہے گاں ہی ایام کا

الفاظ اور ان کی بندش غیر مانوس ہونے کے باعث ممکن ہے کہ یہ اشعار پسند خاطر نہ ہوں۔ لیکن تین صدی پہلے کا یہ نمونہ کلام نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جو تصنع اور بناوٹ سے بالکل پاک صحیح تصوّرات کا آئینہ دار ہے۔

سوا دو سو سال ہوئے ۱۱۴۵ھ میں وہ مجلس جسے محمد حسین آزاد کے نثر اردو کی پہلی تصنیف قرار دیا ہے۔ شاہ فضل اللہ فضلیؔ نے واقعات کربلا کو پہلی بار تفصیل کے ساتھ لکھا اور شاعروں کے لئے جولانی طبع دکھانے کا نیا راستہ کھول دیا۔ اس سلسلے کے متعدد نام تذکروں میں نظر آتے ہیں مولوی محمد مہدی مسکینؔ اسی صف میں شامل ہیں۔ ان کا کلام بہت زیادہ نہیں تاہم جذبات میں ڈوبا ہوا ہے۔ تین شعر ملاحظہ ہوں ؎

جب سے دیکھا ہوں میں بقائے حسین　　ہو گیا ہر دل فدائے حسینؓ
خاک ہونا ضرور ہے آخر　　کیوں نہ ہو جاویں خاکپائے حسینؓ

گلستاں میں، بغور سن مسکین　　　　بلبلاں بولتے ہیں ہائے حسینؑ

اگرچہ ولی دکنی نے بھی واقعات شہادت کو منظوم کیا تھا مگر اس کے کلام میں اس حصہ سخن کا پتہ نہیں چلتا۔ قیاس کہتا ہے کہ پرانے نوشتوں کے ساتھ وہ بھی تلف ہو گیا۔ ولی کے بعد اور بہت سے شاعروں نے بھی میدانِ کربلا میں خیال کے گھوڑے دوڑائے جن میں سے وجہی غواصی، لطیف، کاظم، افضل اور ہاشمی قابلِ ذکر ہیں۔ مگر رفتہ رفتہ خسروانہ نے رنگِ سخن کو بدل کے رکھ دیا اور وہی ہوا جو اس سے قبل عرب و ایران میں ہوا تھا۔ قصیدوں اور غزلوں نے مرثیہ کی جگہ لے لی

بیشتر شاعر دلی تاثرات کی بجائے خارجی اثرات کی ترجمانی کرنے لگے۔ یہ تھا ارضِ دکن کا حال ــــــــ

کہا جاتا ہے کہ شمالی ہند میں مرثیے کی ابتدا اس وقت ہوئی جب کہ شہنشاہ ہمایوں ایران کے بادشاہ طہماسپ صفوی سے رخصت ہو کر واپس آیا اور اس کے دربار کے خیالات اپنے ساتھ لایا۔ شاہ طہماسپ کہ خاندانِ رسالت سے والہانہ عقیدت تھی اور ایران میں مرثیہ کی ابتدا اسی کے عہد میں ہوئی تھی۔ چنانچہ ہمارے ملک میں بھی مرثیے کی داغ بیل فارسی زبان میں پڑی جو بتدریج چولا بدلتی رہی۔ بعض مورخین کا کہنا ہے کہ شروع میں دکنی مرثیے ہی شمالی ہند میں مقبول ہوئے پھر یہاں کے شاعروں نے اسی صنفِ سخن کی طرف توجہ دی۔ حتیٰ کہ شاہ اورنگ زیب کے عہد تک اس کا رواج زیادہ پکڑ گیا اور محرم کے موقع پر مرثیہ خوانی عام ہو گئی مگر افسوس ہے کہ اس عہد کا کوئی نمونۂ کلام دستیاب نہیں ہو سکا۔

محمد شاہ کے عہد میں مسکین، حزیںؔ اور غمگینؔ نے خاص شہرت حاصل کی۔ یہ حقیقی بھائی تھے۔ نواب علی قلی خاں نے اپنے تذکرے میں ان کی بڑی تعریف لکھی ہے ان کی رائے ہے کہ ان کا کلام بڑا غم انگیں ہوتا تھا۔ یہ مرزا رفیع سوداؔ سے پہلے کی بات ہے۔ سوداؔ نے مرثیہ نگاری کو خصوصیت کے ساتھ ترقی دی۔ اور اسے دوسروں کے لئے قابلِ تقلید بنا دیا۔ ان سے پہلے مرثیے، مثنوی کے انداز میں یا چومصرعہ کی طرز پر لکھے جاتے تھے۔ انہوں نے اس روش کو قائم رکھنے کے علاوہ مسدس کا طریقہ بھی مرثیہ کے لئے اختیار کیا۔ جو اس وقت تک رائج ہے۔ ان کے مرثیوں کی کل تعداد (۹۱) بتائی جاتی ہے۔ ان میں سے چند مرثیے ان کے شاگرد مہربانؔ نے کہے تھے جو غلطی سے ان کے کلیات میں شامل ہو گئے۔

سوداؔ نے مرثیے کی ہیئت ہی میں تبدیلی نہیں کی۔ اس کے اسلوب کو بھی یکسر بدل ڈالا۔ انہوں نے شہادت کے واقعات پر الگ الگ طبع آزمائی کرنے کی بجائے سب پہلوؤں میں ایک ربط قائم کیا اور ساری عمارت ایک بنیاد پر کھڑی کر دی۔ نیز ان سے قبل مرثیہ نگاری کا صرف ایک ہی مقصد ہوتا تھا۔ یعنی شاعر کوشش کرتے تھے کہ غم حسین کا اظہار اس طرح کریں کہ خود روئیں اور دوسروں کو رلائیں۔ سوداؔ کے مرثیے پڑھ کر یہ کیفیت مشکل ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ سامعین رقت جذبات سے روتے نہیں۔ سوزِ نہاں سے تصویرِ غم بن جاتے ہیں۔ کیونکہ انہوں نے شوکت الفاظ دکھانے کی بجائے بڑی سادگی و پرکاری سے کام لیا۔ جو دلوں کو متاثر کرنے کے لئے زیادہ کارگر ہوتی ہے۔

ایک مرثیہ کے دو بند ملاحظہ ہوں ؎

کس سے اے چرخ کہوں جا کے تیری بیدادی
جو ہے دنیا میں سو کہتا ہے "مجھے ایذا" دی
ہاتھ سے کون نہیں آج ترے فریادی
یاں تلک پہنچی ہے ملعون تری بیدادی
کون فرزند علی پر یہ ستم کرتا ہے،
کیوں مکافات سے اس کے تو نہیں ڈرتا ہے

خویش و فرزند و عزیز اس کے تھے جتنے پیارے
دشنہ و تیغ سے ہیں ظالموں نے سب مارے
اہل بیت اس کے جو باقی ہیں وہ ہیں آوارے
قید میں کوفیوں کے جاتے ہیں وہ بیچارے
نہ انہیں چین ہے دن کو نہیں رات کو آرام
اس مصیبت میں چلے جاتے ہیں کربل سے شام

جذب و تاثیر کی یہ کیفیت بعد کے مرثیہ نگاروں کے ہاں تو مل جائیگی مگر ان کے پیش روؤں میں نہیں۔

شہادت کے واقعات کو ربط و تسلسل کے بیان کرنے کے علاوہ سوداؔ نے بعض ضمنی باتوں پر بھی خاص توجہ دی۔ مثلاً جنگ کی تیاری، شام کی جانب روانگی دربار

یزید میں پیشی، ریا صبح کا سماں، دھوپ کی تیزی اور گرمی کی شدت بیان ایسی جدت طبع دکھائی جو انیس دوبیر اور ان کے بعد تک کے مرثیہ نگاروں کے لیے شمع ہدایت ثابت ہوئی۔ یہ موضوعات جزو مرثیہ سمجھے جانے لگے۔

جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں، سودا نے مرثیے کے لیے مسدس کا نیا طریقہ اختیار کرنے کے علاوہ پرانی روش کو بھی قائم رکھا تھا۔ اس لیے نامناسب نہ ہوگا۔

..... مصرع کے دو بند بھی پیش کر دیں ملاحظہ ہوں۔

دلوں پر محبوں کے حالت عجیب ہے
مصیبت ہے، ماتم ہے، غم ہے، تعجب ہے
غرض کیا کہوں، کس روش کا غضب ہے
حسینؑ ابن علیؑ کی شہادت کی شب ہے

کوئی دل نہیں جس کو ماتم نہ ہوگا!
وہ دل دیر ہے، جس میں یہ غم نہ ہوگا!
وہ دن کچھ قیامت سے بھی کم نہ ہوگا
قیامت میں یہ کچھ نہ ہوگا جواب ہے

سودا کے ساتھ ساتھ میر تقی میر نے بھی اس زمین شعر پر قدم رکھا جو ذرا بھی استطاعت حاصل نہ کر سکا۔ اس لیے ہمعصروں نے ان کو مشورہ دیا کہ آپ اس روش کو چھوڑ دیں۔ البتہ خلیق اور ضمیر نے یکساں شہرت حاصل کی یہ دونوں ایک ہی استاد، یعنی مصحفی کے شاگرد تھے۔ خلیق دہلوی حسن کے بیٹے اور میر انیس کے والد تھے۔ ضمیر لکھنؤ پہنچ کر دبیر کے استاد بنے یعنی دہلی کے بہت سے باکمال شعرا زمانے کا رنگ بدل جانے کے باعث اپنا وطن چھوڑ کر لکھنؤ پہنچے تو آرزو، سودا، میر حسن، حیران، مصحفی، جرأت، انشاء، رنگین اور نسیم کے ہمراہ خلیق اور ضمیر بھی تھے۔ ان اساتذہ نے لکھنؤ پہنچ کر زمین شعر اکو ہموار کیا اور اپنے نئے اسالیب کی آبیاری سے چمن شعر میں وہ گل کھلائے جن کی مہک زوال اودھ تک قائم رہی۔ بلکہ کبھی کبھی تیز جھونکے کے ساتھ اس کے بعد بھی مشام جان کو معطر کرتی رہی۔

لکھنؤ کے مرثیہ نگاروں کا تذکرہ کرنے سے پہلے خلیق کا ذکر ضروری ہے۔ جو دہلی سے

جانے والوں میں سب سے زیادہ طبع رواں اور جدت بیان رکھتے تھے۔ انہوں نے بہت سے مرثیے لکھے لیکن بیشتر تو انہی کے بیٹے انیسؔ کے نام سے شائع ہو گئے اور ان کی شہرت پر ایک پردہ سا پڑ گیا۔ مولانا شبلیؔ، موازنۂ انیس و دبیر، میں لکھتے ہیں کہ "اگر واقعی وہ میر خلیقؔ کا کلام ہے تو بیٹے کو باپ پر ترجیح دینے کی کوئی وجہ نہیں۔ وقت یہ ہے۔ کہ دونوں کے رنگ سخن میں اس درجہ یکسانیت ہے کہ مشکل سے امتیاز کیا جا سکتا ہے کہ کون سی چیز کس نے کہی ہے۔" تاہم اس حصے کو جو ان کے نام سے منسوب ہے دیکھ کر یہ اندازہ لگانا آسان ہے کہ ان کے بعد سے مرثیے میں شوکت الفاظ اور زورِ بیان کے ساتھ مبالغہ آرائی بھی پیدا ہو چکی تھی جسے خاص طور پر ان کے بیٹے نے اپنایا اور اختیار کیا دیکھئے عسکری نظام اور اس کے رعب داب کا نقشہ کن الفاظ میں کھینچا ہے۔

پیار سے یہ مثلِ ابر امنڈ آئے دل کے دل
شعلہ صفت چمکنے لگے برچھیوں کے پھل
چلو میں تیر رکھ کے بڑھے دم درے کے بل
تیغیں اُچی ہوئی جو کھینچیں ہٹ گئی اجل
دل کو سیاہی شبِ ظلمات ہو گئی
کھوئے نشان شاہوں نے کر رات ہو گئی

خلیقؔ کے مدِ مقابل دیگر، فصیحؔ اور ضمیرؔ تھے۔ آخر الذکر انہی کے ساتھ دلّی سے گئے تھے۔ ان کا نام مظفر حسین تھا، اور انہی کی طرح مصحفیؔ کے شاگرد تھے جس طرح خلیقؔ کے بیٹے اپنے باپ سے زیادہ مشہور ہوئے اسی طرح ضمیرؔ کے شاگرد دبیرؔ ان سے بڑھے اور بعض لحاظ سے انیسؔ کے ہم پلہ ہو گئے۔ منظر نگاری کرنا۔ سراپا کھینچنا یا تلوار گھوڑے کی تعریف لکھنا ضمیرؔ ہی نے شروع کیا تھا۔ یہ موضوعات اپنی جگہ اچھے تھے لیکن واقعہ نگاری کے ضمن میں خلاف حقیقت باتوں نے اصلیت کو مسخ کر دیا۔ وہ اور بعد کے بہت سے مرثیہ نگاری نے اس بات کو کوئی اہمیت نہ دی کہ اہلِ بیت عرب نژاد تھے۔ انہیں دہلی یا لکھنؤ کی تہذیب یا وہاں کے رسم و رواج سے کوئی واسطہ نہیں تھا۔ مثلاً دولہا کی حیثیت سے علی اکبر کا نقشہ سراپا کھینچتے وقت لکھتے ہیں۔

کنگنے پر وہاں بیاہ کے جو موتی ٹنکا تھا — ہرگز نہ ستارہ کہوں، تھا عقدِ ثریا
تھا وسعتِ حنا بستا میں جو دزدِ حنا کا — روشن تھا ہتھیلی میں مثالِ یدِ بیضا

طولانی جو اس موتی کے سہرے کی لڑی تھی
موتی کی لڑی آن کے واں پاؤں پڑی تھی

منیرؔ کے مرثیے جن میں بعض سو سو بند کے ہیں۔ کئی ضخیم جلدوں میں جمع کئے گئے ہیں۔ اسی طرح دل گیرؔ کے مرثیے سات جلدوں میں چھپ چکے ہیں۔ اشعار کی کل تعداد تقریباً ساڑھے چورانوے ہزار ہے شاعری میں ناسخؔ کے شاگرد تھے اس لیے رعایت لفظی ان کا کلام میں بہت زیادہ ہے جو سادگی پسند طبیعت پر گراں گزرتی ہے اور مبالغہ تو گویا ان کی گھٹی میں پڑا تھا۔ جس سے بچنا محال تھا۔ تلوار کی تعریف میں لکھا ہوا ایک بند ملاحظہ کیجئے۔

گہہ صدر پر، گہہ شانوں پہ، گہہ فرق لعیں پر
گہہ رخ پر، گہہ کوہ پر اور گاہ زمیں پر
اسوار پہ تھی گاہ گہے گھوڑے کی زیں پر
تھمتی تھیں کبھی جا پہ، کتی تھی کہیں پر
گہہ برق تھی، گہہ شعلہ تھی اور گاہ ہوا تھی
بند آنکھ ہوئی جاتی تھی ہر بار قضا تھی

فصیحؔ انہی کے شاگرد تھے لیکن جب دِل گیرؔ کو زیادہ شہرت ہوئی تو ان سے اصلاح لینے لگے۔ ان کا کلام بہت زیادہ نہیں ہے۔ لیکن بعض بند نہایت خوب ہیں۔ حضرت حسینؑ حضرت علی اصغرؑ کی نعش لیے خیمے کی طرف بڑھتے ہیں۔ اس وقت کی کیفیات ملاحظہ ہوں ؎

دو قدم چلتے ہیں، تھمتے ہیں شاہ
دائیں و چپ مڑ مڑ کر تے ہیں نگاہ
کہتے ہیں نزدیک ہے اب خیمہ گاہ
منتظر ہووے گی بانو ور پہ آہ!
تیر حلقِ نازنیں کے پار ہے
خیمہ تک جانا بہت دشوار ہے

ان کے بعد انیسؔ و دبیرؔ کا دور شروع ہوتا ہے اور بلا مبالغہ وہ تمام مرثیہ نگاروں پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ کسی کا چراغ ان کے آگے نہیں جل سکتا۔ میر انیسؔ کی تو پانچ پشتیں ہی شبیرؑ کی مداحی میں گزری تھیں ان کا شجرہ نسب یہ ہے۔

میر انیسؔ ابن میر خلیقؔ ابن میر حسنؔ دہلوی ابن میر ضاحکؔ ابن خواجہ عزیز اللہ ابن میر امامی۔

آخر الذکر دو ہستیوں کے متعلق کوئی نہیں جانتا کہ انہوں نے مرثیے کبھی لکھے بھی یا نہیں۔

البتہ میر ضاحک سودا کے ہمعصر اور مرثیہ گو تھے۔ نمونہ کلام کا کیا ذکر جب کہ میر حسن کے مرثیے بھی ناپید ہیں تاہم اس اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے کہ انیس نے شاعری ورثے میں پائی تھی۔ انھوں نے کچھ تو خاندانی عقائد کے ماتحت اور کچھ حاکم وقت کے خیالات کے زیر اثر بیشتر توجہ مرثیے کی جانب مبذول رکھی اور اس میں ایسا کمال پیدا کیا گویا کہ یہ صنف سخن ان سے شروع ہوئی اور انھی پر ختم ہو گئی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان کے کلام میں فنی خوبیوں کے علاوہ اثر آفرینی بدرجہ اتم موجود ہے جو سنتا ہے۔ سر دھنتا ہے اور ہمیشہ یاد رکھتا ہے۔ مجالس عزا میں سوز خواں زیادہ تر ان ہی کا کلام پڑھتے اور سامعین سے داد لیتے ہیں انیس کو مناظر قدرت میں بڑا کمال حاصل تھا۔ پوری کیفیات نگاہوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ صبح کا سماں اس بند میں ملاحظہ ہو ؂

ٹھنڈی ٹھنڈی وہ ہوائیں، وہ بیاباں وہ سحر
دم بدم جھومتے تھے۔ وجد کے عالم میں شجر،
اوس نے فرش زمرد پہ بچھائے تھے گہر
لوٹی جاتی تھی مہکتے ہوئے سبزہ پہ نظر
دشت سے جھوم کے جب باد صبا آتی تھی
صاف غنچوں کے چٹکنے کی صدا آتی تھی

اسی طرح گرمی کی شدت سے متعلق ان کا ایک بند ملاحظہ ہو جس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ مبالغہ کس طرح شعر کے تاثر کو ہزار گنا بڑھا دیتا ہے ؂

پتھری چٹانوں سے نکلتے تھے شرارے — ناری تھی ادا، سبز شجر زرد تھے سارے
ڈوبے تھے عرق میں اسد اللہ کے پیارے — دھڑکا تھا کہ یہ یوں کسی بچے کو نہ مارے
ہوش آتا نہ تھا اصغر معصوم لوش سے
اودے تھے لب لعل سکینہ کے عطش سے

لیکن اس منظر نگاری میں بعض جگہ ایسے مبالغے سے بھی کام لیا ہے جسے عقل سلیم قبول کرنے میں متامل ہوتی ہے مثلاً گرمی کی شدت اس طرح بیان کرتے ہیں ؂

خود نہر علقمہ کے بھی سوکھے ہوئے تھے لب — خیمے جو حبابوں کے تھے تپتے تھے سب کے سب

گر آنکھ سے نکل کے ٹھہر جائے راہ میں　　پڑ جائیں لاکھ آبلے پائے نگاہ میں

منھ سے نکل پڑی تھی ہر اک موج کی زباں　　تہ میں تھے سب نہنگ مگر تھی لبوں پہ جاں

پانی تھا آگ، گرمیٔ روزِ حساب تھی　　ماہی جو موجِ سیخ تک آئی، کباب تھی

مناظر کی عکاسی سے بھی زیادہ واقعہ نگاری میں انہیں یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ اور سچ پوچھو تو اسی چیز نے انہیں مقبولِ عوام بنایا تھا۔ حضرت امام حسینؓ کی بہن جو سب سے زیادہ امام علیہ السلام سے محبت کرتی تھیں، لڑائی جھگڑے سے باز رکھنے کے لئے اس طرح التجا کرتی ہیں ؎

زینبؓ پکاری پیٹ کے زانو بصد ملال　　ہے ہے غضب ہوا اگر آیا انہیں جلال
کہہ دے کوئی اے اسدِ کبریا کے لال　　غربت پہ ابنِ فاطمہ کی تم کرو خیال
قربان ہو گئی نہ لڑائی کا نام لو!
میں ہاتھ جوڑتی ہوں کہ غصے کو تھام لو

لڑائی کسی طرح نہ رک سکی۔ ایک ایک کرکے سب میدانِ جنگ کی طرف چلتے ہیں اور حسبِ دستور رخصت کی اجازت طلب کرتے ہیں حضرت علی اکبرؓ بھی روانگی سے قبل ان کے پاس آتے ہیں ؎

خیمے میں آئے روتے ہوئے اکبر حزیں　　چھاتی لگایا ماں نے پھوپھی نے بلائیں لیں
اک آہ سرد بھر کے یہ بولا وہ مہ جبیں　　نرغے میں ظالموں کے اکیلے ہیں شاہ دیں
روتے ہیں غیر سید والا کے حال پر
اماں مقام رحم ہے بابا کے حال پر

لڑائی شروع ہو جاتی ہے۔ ہنگامہ جنگ کی ایک جھلک ملاحظہ ہو ؎

کانپے طبق زمیں کے ہلا چرخ لاجورد　　مانند کہربا ہوا مٹی کا رنگ زرد
اٹھ کر زمیں سے بیٹھ گئی زلزلے میں گرد　　تیغوں کی آنچ دیکھ کے بھاگی ہوائے سرد
گرمی سے رن کے ہوش اڑے وحش و طیر کے
شیر اس طرف اتر گئے دریا کو پیر کے

اس لڑائی میں کتنی خوں ریزی ہوئی اور دشمنوں کا کردار کس طرح بے نقاب ہوا۔ اس بند سے ظاہر ہے ؎

تیغیں سپر کے ساتھ کٹیں، خود سر کے ساتھ
سینہ کمر کے ساتھ کٹا دل جگر کے ساتھ
ہل چل یہ تھی کہ باپ نہ ٹھہرا پسر کے ساتھ
اس معرکے میں چھوٹ گئے عمر بھر کے ساتھ
بھاگے شریر منصب و خلعت کو چھوڑ کر
جانیں روانہ ہو گئیں قالب کو چھوڑ کر

مولانا شبلیؔ نے "موازنہ" میں انیسؔ کو دبیرؔ پر فوقیت دی ہے بعض حضرات کا خیال ہے کہ ان کی رائے جانبدارانہ ہے۔ اگر اس جانب داری کی بظاہر کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ سید نظیر حسین نے "المیزان" میں "موازنہ" کے بعض پہلوؤں پر بحث کرتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ دبیرؔ کے کلام میں بھی وہ سب خوبیاں موجود ہیں جو صنعتِ شعر کے لئے ضروری ہیں اور جنہیں شبلیؔ نے صرف انیسؔ سے منسوب کیا ہے۔ دبیرؔ کی سب سے بڑی خوبی شکوہِ الفاظ ہے۔ ان کے ہاں وہ عمیق سوز و گداز بھی ہے جو دوسرے مرثیہ نگاروں کے ہاں سطحی حیثیت رکھتا ہے۔ دبیر کے کلام میں بعض ایسے استعارات بھی ہیں جن کو نادر کہا جا سکتا ہے ان کے تمام کلام پر جو بیس جلدوں میں شائع ہو چکا ہے۔ سرسری نظر ڈالنی بھی دشوار ہے اس لئے صرف چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ زورِ بیان کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو۔

میدانِ جنگ میں حضرت امام حسین رضؓ کی آمد کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں ؎

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے
رن ایک طرف چرخِ کہن کانپ رہا ہے
رستم کا بدن زیرِ کفن کانپ رہا ہے
ہر قصر سلاطینِ زمن کانپ رہا ہے
شمشیر بکف دیکھ کے حیدرؓ کے پسر کو
جبرائیل لرزتے ہیں، سمیٹے ہوئے پر کو

منظر نگاری میں بھی دبیرؔ کسی طرح انیسؔ سے کم حسن کار نہیں ہیں۔ اس ضمن میں خاص طور پر انہوں نے نادر تشبیہات سے کام لیا ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

خورشید تھا کہ عرش کا اشک چکیدہ تھا
یا فاطمہ کا نالہ گردوں رسیدہ تھا

یوں جسم رعشہ دار سے جانیں ہوئیں رواں
جس طرح بھاگیں زلزلے میں چھوڑ کر مکاں

صف بستہ تھا اس طرح شبیر کا لشکر　　　تسبیح میں جس طرح سے دانے ہوں برابر

لکھنؤ کی شاعری میں مراعات النظیر کو بڑا دخل تھا۔ یہ صنعت بھی دبیر کی ہے۔ کلام میں خوب رنگ جماتی نظر آتی ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

بارش تھی آبِ تیغ کی برسات سے فزوں　　　بدلی تھی شام فوج کی رنگت گھٹا تھا خوں

دریا میں نہنگوں کے جگر کانپ رہے ہیں　　　پوشیدہ ہیں پانی میں مگر کانپ رہے ہیں

قبضہ تو رہا تیغ کا دستِ شہرِ دیں میں　　　پھل جا کے لگا شاخِ سرِ گاہ زمیں میں

سوال:۔ دبستانِ لکھنؤ کے دو عظیم ترین مرثیہ گو میر انیس اور میرزا دبیر ہیں یہی دونو صنفِ مرثیہ گوئی اردو میں مُہر آخر ہیں۔ دونو کے کلام کا موازنہ کیجئے۔

جواب:۔ انیس و دبیر ایک ہی زمانے اور ایک ہی ماحول سے تعلق رکھتے ہیں دونوں کا موضوع ایک ہے۔ خود انیس و دبیر کے زمانے میں دونوں کا رنگ علیحدہ علیحدہ سمجھا جانے لگا تھا۔ اور ایک فریق کے ہوا خواہ دوسرے پر اپنے ہیرو کی فوقیت ثابت کرنے کی کوشش کرتے تھے ان کی بحث کو مولانا آزاد نے ایک دل چسپ مکالمہ کی صورت میں لکھا ہے۔ لیکن وہ کسی کے حق میں فیصلہ نہ کر سکے اور نہ کسی کو ترجیح دے سکے۔ مولانا شبلی نے انیس کو دبیر پر ترجیح دی ہے۔ اگرچہ انیس کی شاعری کے متعلق انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کے برحق و برمحل ہونے میں شبہ نہیں لیکن اس میں اہلِ نظر تامل کرتے ہیں کہ دبیر کے متعلق جو انہوں نے فیصلہ دیا ہے اس کو بھی صحیح مان لیا جائے۔ چنانچہ اکثر نے موازنے کا جواب لکھا ہے۔ ان میں سے سب سے زیادہ شہرت المیزان کو ہوئی اس کے مولف نے مولانا شبلی کے ہیرو (انیس) کی شاعری کے کمالات کو تسلیم کیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی بتایا ہے کہ جو خوبیاں انیس کے ہاں پائی جاتی ہیں ان میں دبیر بھی شریک ہیں۔ اور جو عیوب دبیر کے کلام میں نظر آتے ہیں وہ انیس کے ہاں بھی موجود ہیں۔ دراصل انیس یا دبیر کی تائید یا تردید میں ان باکمالوں کے ہزاروں اشعار میں سے چند حسب مطلب اشعار نکال لینا آسان ہے اور اس بحث کو اٹھانا کہ بعض الفاظ انیس یا دبیر نے استعمال کیے ہیں اور بعض اشعار میں

ان حضرات نے فصاحت اور بلاغت کے مسلمات سے انحراف کیا ہے یا ایک نے دوسرے کے کلام سے استفادہ کیا ہے۔ تنقید کا کوئی اعلیٰ اصول نہیں ہے۔ موازنہ کی صحیح صورت یہ ہو گی کہ اصولی حیثیت سے دونوں کی شاعری اور میلانات کا جائزہ لیا جائے۔ دونوں کا فرق ملاحظہ ہو۔

انیسؔ اور دبیرؔ کی شاعری میں دہلی اور لکھنؤ کے رنگ کا فرق ہے۔ انیس کا سارا خاندان میر حسنؔ۔ خلیقؔ وغیرہ اپنی رفتار، گفتار اور وضع میں آخر تک دہلوی رہے ہیں۔ یہی خاندانی خصوصیات انیسؔ کے ہاں ہیں۔ وہ جذبات نگاری پر زیادہ زور دیتے ہیں اور شاعری میں ان کا مسلک مضمون آفرینی کی بجائے اثر آفرینی ہوتا ہے۔ دبیرؔ اگرچہ دہلی میں پیدا ہوئے۔ لیکن سات برس کی عمر میں لکھنؤ چلے آئے۔ والدہ لکھنوی تھیں۔ اس لئے دبیرؔ نے دہلی کی خصوصیات کا ورثہ نہ پایا۔ علاوہ بریں لکھنؤ میں اس عہد کے مذاق کے مطابق انہوں نے تحصیل علم پر کافی وقت صرف کیا۔ چنانچہ علمیت نے ان میں شاعرانہ اختراع وایجاد کی استعداد کو، کہ تخیّل کی پیداوار ہے، مزید قوت پہنچائی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے شعر میں مضمون آفرینی اور باریک بینی آ گئی۔ لیکن دوسری طرف اثر آفرینی جو شعر کا طرّہ امتیاز ہے بڑی حد تک کم ہو گئی۔ لکھنوی شاعری کا عام رنگ اسی کا متقاضی تھا۔ یہ مرصّع اور پر تکلف شاعری کا دور تھا۔ جو بالعموم شاعری کے زوال کا باعث ہوتا ہے اور دبیرؔ اس کی ترجمانی کرتے ہیں۔

یہ دونوں اپنے رنگ میں یکتائے روزگار تھے۔ مولانا شبلیؔ نے شعر العجم میں جہاں شاعری کی تعریف کی ہے اور اس کے عناصر سے بحث کی ہے وہاں شاعری کے عناصر اصلی تخیل اور محاکات کو قرار دیا ہے۔ کسی چیز یا امر یا حالت کو اس طرح بیان کرنا کہ اس کی چلتی پھرتی جیتی جاگتی تصویر سامنے آجائے محاکات ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بیان صرف اسی وقت زیادہ مکمل ہو گا جب بات سیدھی طرح بغیر پیچیدہ استعارات، بعید از فہم تشبیہات اور دقیق تخیلات کے کہی جائے۔ اس لئے سادگی اور مطابق فطرت ہونا شعر کی خوبی کی دلیل ہے۔ اور انہی دونوں عناصر سے مل کر وہ کیفیت پیدا ہوتی ہے جسے مولانا حالیؔ نے جوش کے لفظ سے تعبیر کیا ہے۔ اس اعتبار سے انیس کا پایہ دبیرؔ سے ممتاز نظر آتا ہے۔ ایک کا بیان فطرت سے قریب اور دوسرے کا پر تکلف ہے۔ ایک واقعہ کو اس طرح بیان کرتا ہے جیسا وہ بعینہٖ پیش آیا یا تخیل کی مدد سے اس طرح کہہ دیتا ہے جیسے وہ پیش آسکتا تھا۔ دوسرا بیانِ واقعہ

سے اظہار پر زور دیتا ہے اور گو وسیلۂ اظہار شاعری میں ہوتا ہے۔ لیکن یہ شاعری کا مقصد حقیقی نہیں ہے۔ اگرچہ جابجا مرزا دبیرؔ کے یہاں اظہارِ جذبات، منظر نگاری، واقعہ نگاری وغیرہ کے ایسے مضامین مل جاتے ہیں جو بالکل انیسؔ کے انداز میں ہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ ان کی تعداد بہت کم ہے۔ اور ایسے مضامین کو ان کے کلام کا نمائندہ نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح انیسؔ کے یہاں بھی دبیرؔ کے رنگ کے چند شعر نکل آئیں گے جن میں صنائع بدائع کا التزام ہو گا یا شاعری سے زیادہ مضمون آفرینی کی کوشش کی گئی ہو گی۔ لیکن ان کے ہاں بھی ایسے اشعار کی تعداد بہت کم نکلے گی اور ظاہر ہے کہ یہ ان کا اپنا رنگ نہیں۔ وہ اس میدان میں اپنے حریف سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔

مدّاحی کے میدان میں میر انیسؔ مرزا دبیرؔ سے بہت پیچھے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مبالغہ کہ مدّاحی کی جان ہے انیسؔ کے ہاں پورے طور پر نہیں برتا جا سکا۔ اس کا سبب احسن فاروقی کے خیال کے مطابق یہ ہے کہ "میر انیسؔ کی فطرت مدّاحی کے لئے اتنی موزوں نہ تھی۔ جتنی دبیرؔ کی۔ ان کی فطرت میر تقی اور میر حسنؔ کی سی ہے اور دبیرؔ کی سوداؔ کی سی۔ انیسؔ و دبیرؔ کے زمانہ میں یہ تنقید عام تھی کہ مرزا صاحب کے کلام میں بلاغت کا کمال اور میر انیسؔ صاحب کے یہاں فصاحت کا کمال ہے۔ اور اس رائے سے پورا پورا اتفاق کرنا ضروری ہے۔ میر انیسؔ کی مدّاحی باوجود اپنی کوشش کے اکتسابی ہو کر رہ جاتی ہے"۔

شاعر کے کلام کی عظمت کا ایک اندازہ اس کی ہمہ گیری سے بھی کیا جا سکتا ہے اس اعتبار سے بھی انیسؔ کا پلا جھکتا ہوا نظر آتا ہے۔ انیسؔ کا کلام ہر شخص کو متاثر کر سکتا ہے خواہ وہ عالم ہو یا عامی، عقیدت مند ہو یا غیر عقیدت مند۔ لیکن دبیرؔ کی مناعیوں کو پورے لطف سے محسوس کرنے کے لئے ایک استاد کے علاوہ خاص علمی استعداد کی بھی ضرورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دبیرؔ کے بعد ان کے رنگ پر چلنے والے نہ ہونے کے برابر ہیں۔ آنے والے مرثیہ نگاروں نے انیسؔ ہی کے نقشِ قدم کو اپنا رہبر بنایا ہے۔ (ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی)

حقیقی شاعری کے معیار پر دونوں کے کلام کو جب پرکھا جاتا ہے تو ارباب نظر و فکر دبیرؔ کے مقابلہ میں انیسؔ نے مرثیہ کو شہدائے کربلا کے مصائب کے بیان سے زیادہ ایک شاندار رزمیہ بنا دیا جو دبیرؔ کے یہاں پہنچتے پہنچتے آتش کے الفاظ لندھور بن سعدان کی داستان ہو گیا۔

اب دونوں کے کلام کو سامنے رکھتے ہوئے ذیل میں چند نمونے پیش کئے جاتے ہیں جن کی مدد سے دونوں کے رجحانات اور شاعرانہ کمالات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

صبح کا منظر میر انیسؔ یوں بیان کرتے ہیں۔

وہ نور اور وہ دشت سہانا سادہ فضا　　درّاج و کبک و تیہو و طاؤس کی صدا
وہ جوشِ گل، وہ نالۂ مرغانِ خوش نوا　　سردی جگر کو بخشتی تھی صبح کی ہوا
پھولوں سے سر بسر جو شجر سرخ پوش تھے
تھالے بھی نخل کے سبدِ گل فروش تھے

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بدم　　مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تاب نہر، وہ موجوں کا پیچ و خم　　سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

اس کے مقابلہ میں ایک بند منظرِ صبح پر مرزا دبیرؔ کے الفاظ میں سنئے

وہ روشنی صبح وہ جنگل، وہ بیاباں　　وہ سرد ہوا اور وہ سحر، قتل کا ساماں
ہر مرتبہ جنبش میں بہم برگِ درختاں　　اور شاخوں پہ وہ زمزمۂ مرغِ خوش الحاں
خورشید کی وہ جلوہ گری اوج و سما سے
اور خیموں میں بجھنا وہ چراغوں کا ہوا سے

میر انیسؔ نے جس کمال سے صبح کا منظر پیش کیا ہے مرزا دبیرؔ اس کی گرد کو بھی نہیں پہنچ سکتے۔ یہ منظر مسلسل پانچ چھ بندوں تک چلتا ہے۔ اس میں موسیقیت اور ترنم، شیرینی اور سلاست سبک رفتاری اور الفاظ کا تناسب، مرقع نگاری اور تصویر کشی —— ہر چیز اپنی ایک انفرادی شان رکھتی ہے۔ یہ میر انیسؔ کا اصل میدان ہے۔ اس میں وہ اپنا کوئی ثانی نہیں رکھتے۔ مختلف النوع مانوس اور دل پسند تشبیہات کا استعمال ملاحظہ ہو۔ ان میں ایک ایک کو بیان کرنا مشکل ہے اس کے ساتھ ساتھ میر انیسؔ کی متنوع قسم کی تراکیب اور تراشیدہ الفاظ موتیوں کی طرح چمکتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ الفاظ کے بے مثل اعجاز نے جس انداز سے صبح کے منظر کی صوتی تصاویر اور بہترین رنگین مرقعے پیش کئے ہیں۔ دبیرؔ کی استعدادِ شعری سے بہت دور ہیں۔ اس کھلے فرق و تباین کا سبب دونوں کی قوتِ مشاہدہ، رجحانات، اندازِ فکر، مطالعہ فطرت و کائنات میں انفرادی فرق ہے

حضرت امام حسینؑ میدان جنگ میں معرکہ آرا ہیں۔ حضرت زینبؑ گھبرا کر خیمہ سے باہر نکل آتی ہیں۔ اسے مرزا دبیرؔ ان کی جذباتی کیفیت کو یوں بیان کرتے ہیں۔

دھڑکا یہ ہے کہ قتل نہ ہو جائیں شاہ دیں ــــــ چلتی ہیں جلد اور زمیں سوجھتی نہیں
واں لڑکھڑائیں اور یہاں منہ کے بل گریں ــــــ آنکھیں کبھی خیال کہیں اور دل کہیں
بیٹے مرے نہ نکلی مگر اب نکل پڑی!
منہ اپنے ڈھانپ لو زینب نکل پڑی

اس کے مقابلہ میں میر انیسؔ کے ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں جن میں حضرت امام حسین اپنی ہمشیرہ حضرت زینبؑ کو تلقین صبر فرماتے ہیں۔ اس کے جواب میں وہ فرماتی ہیں۔

حضرت کے سوا اب کوئی سر پر نہیں بھائی ــــــ انسان ہوں کلیجہ مرا پتھر نہیں بھائی
صدقے گئی یوں رن کبھی پڑتے نہیں دیکھا ــــــ اک دن میں بھرے گھر کو اجڑتے نہیں دیکھا

انیسؔ و دبیرؔ کے مرثیوں میں وہ ساری خامیاں ہیں جو عام طور سے مرثیوں میں پائی جاتی ہیں۔ لیکن انیسؔ میں کچھ خوبیاں ہیں جو انہیں دوسرے مرثیہ گو شعراء سے ممتاز بناتی ہیں۔ اور جن سے پتہ چلتا ہے کہ عام اردو شاعر کی حیثیت سے وہ بھی کافی بلند مرتبہ ہیں۔ انیسؔ اپنے کلام کے بارے میں کہتے ہیں ؎

ایک قطرہ کو جو دوں بسط تو قلزم کر دوں ــــــ بحر مواج فصاحت کا تلاطم کر دوں!
ماہ کو مہر کروں ذروں کو انجم کر دوں ــــــ گنگ کو ماہر انداز تکلم کر دوں!
دردِ سر ہوتا ہے بے رنگ نہ فریاد کریں
بلبلیں مجھ سے گلستاں کا سبق یاد کریں

قلم فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ ــــــ شمع تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ ــــــ خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صف جنگ
رزم ایسی ہو کہ دل سب کے بھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

روزمرہ شرفا کا ہو سلامت ہو رہی ــــــ لب و لہجہ وہی سارا ہو متانت سے ہو وہی
سامعین جلد سمجھ لیں جسے سعت ہو وہی ــــــ یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی
لفظ بھی چست ہو مضمون بھی عالم ہوئے ــــــ مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہوئے

بزم کا رنگ جدا رزم کا میداں ہے جدا
یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامہ کا عنواں ہے جدا
مختصر پڑھ کر رلا دینے کا ساماں ہے جدا

دبدبہ بھی ہو مصائب بھی ہوں سیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہو رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

شاعرانہ تعلّی سے روگردانی کر کے دیکھا جائے تو انیسؔ بات ٹھیک ہی کہتے ہیں وہ جانتے ہیں کہ "ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد"، اس بات سے اردو شعراء اکثر واقف رہے ہیں۔ انیس جانتے ہیں کہ بزم کا رنگ جدا اور رزم کا میدان الگ ہے اور وہ اپنے مرثیوں میں تنوع پیدا کرنے کی کامیاب کوشش کرتے ہیں۔ دبدبہ، مصائب، توصیف سب چیزیں موجود ہیں، وہ ...... ہنساتے بھی ہیں اور رلاتے بھی ہیں۔ وہ سارے انسانی کوائف کو ابھارنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ غصہ، نفرت، حقارت، جوش شجاعت، ولولہ جوانی، شرم حیا، غیرت، غرض ہر جذبہ پر ان کا تصرف ہے اور ان چیزوں کو سلاست زبان، متانت، سنجیدگی، چست بندش، درد و اثر، ہوش، نگاری کا تو خیر انیسؔ کے مرثیوں میں اثر موجود نہیں وہ ہر فرد کی شخصیت کو الگ الگ نکھار نہیں سکتے۔ سب کے سب ایک ہی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ ہر فرد میں خوبیاں ہیں۔ جو دوسروں میں بھی پائی جاتی ہیں۔ دبیرؔ کے مرثیوں میں بھی سیرت نگاری نہیں۔ انیسؔ و دبیرؔ امام حسین رضؓ کی شخصیت پر بالخصوص بہت کاوش کرتے ہیں اور اس معاملہ میں انیسؔ دبیرؔ سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ انیسؔ چاہتے تھے کہ انسانیت اور ملکوتیت کو اس طرح ملائیں۔ کہ ایک اعلیٰ اور ارفع شخصیت بن سکے۔ لیکن اس پہلو میں انہیں پوری کامیابی نہ ہو سکی انسانیت صاف ملکوتیت پر غالب ہے۔ پھر بات یہ بھی ہے کہ انیسؔ چند انسانی کمزوریوں خصوصاً مصیبت کشی پر ضرورت سے زیادہ زور دیتے ہیں ؎

شاہ دوڑ کر پکارے کہ آتا ہوں بھائی جان
گھر لٹ گیا ہے خاک اڑاتا ہوں بھائی جان
طاقت بدن میں اب نہیں پاتا ہوں بھائی جان
اک اک قدم پر ٹھوکریں کھاتا ہوں بھائی جان
وسعت شکستہ بیلچے کی گردن میں ڈالے ہیں
بھیا، نہیں تو اکبر مہ رو سنبھالے ہیں

بہر کیف! اگر سیرت نگاری نہیں تو انیسؔ نہایت عمدہ اور لطیف طرز سے حسیات کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے بھی وہ دبیرؔ سے برتر ہیں۔ انیسؔ بہت زیادہ جذبات کو بیک وقت جمع کرتے ہیں۔ اور ان کی موجودگی سے جو کشمکش ہوتی ہے۔ اسے نہایت حسن و خوبی

سے بیان کرتے ہیں ۔ اکثر یہ جذبات متضاد ہوتے ہیں ۔ اور دو جانب کھینچتے ہیں ۔ اس کشمکش کو انیسؔ نہایت باریک اور سہل طریقہ سے بیان کرتے ہیں ۔ حضرت علی اکبر رخصت کے لئے ماں کے پاس جاتے ہیں ۔ تو ماں کی محبت کا نقشہ انیس یوں کھینچتے ہیں ۔

ماں گرد پھر کے بولی کہ اے میرے گل عذار — تم صبح سے گئے تھے اب آئے یہ ماں نثار
در پہ تڑپ تڑپ کے میں جاتی تھی بار بار — کھولو بس اب کمر کو مرا دل ہے بے قرار
گرمی اور یہ قحط کئی دن سے آب کا
رُخ تمتما گیا ہے مرے آفتاب کا

پھر ماں کو معلوم ہوتا ہے کہ رخصت طلب کرنے آئے ہیں بیٹے کی سلامتی کا خیال ایک طرف تو بیٹے کی بے کسی و بے تابی دوسری جانب عجب اثر پیدا کرتی ہے ۔ آخر کار جواب ملتا ہے ؎

دیکھی گئی نہ ماں سے یہ بے تابیٔ پسر — حارث کی بے کسی پہ لگا کانپنے جگر
ہاتھوں سے دل کو تھام کے بولی وہ نوحہ گر — دولت پہ فاطمہ کے تصدق تمام گھر
پہلے نہ کچھ کہا تھا نہ اب روکتی ہوں میں
روتے ہو کس لئے تمہیں کب روکتی ہوں میں

اللہ ! کتنی بہادری ، فیاضی ، مہر مادری ، تمناؤں کی ویرانی و بربادی ہر ہر لفظ سے ٹپکتی ہے ۔ دبیرؔ میں یہ نزاکت ، نفاست اور عمدگی نہیں ملتی ۔ دبیرؔ میں ایسے موقعوں پر بھدا اور بدنما اثر ملتا ہے بہر کیف ، جو اثر جو خوبی اس بند میں ہے ۔ وہ پورے بیان میں نہیں ۔ انیسؔ اور صرف انیسؔ ہی نہیں ، سب مرثیہ گو ، ضرورت سے زیادہ تفصیل سے کام لیتے ہیں اور یہ نہیں سمجھتے کہ اس تفصیل کی وجہ سے اثر میں زیادہ کمی نہیں ہوتی ہے ۔ ان کا مقصد رونا رلانا ہے اور اسی مقصد میں وہ وہ کامیاب بھی ہوئے ہیں ۔ لیکن شاعرانہ حسن و صداقت میں کمی ہو جاتی ہے ۔

ایک حضرت علی اکبر کی شہادت کو لیجئے اس الم ناک واقعہ کا بار بار بیان ہوتا ہے وہ بیبیاں خیمے سے باہر نکل آتی ہیں اور یوں بین کرتی ہیں ۔

اک کہتی تھی قربان مری گود کے پالے — اک کہتی تھی صدقے ملے اے گیسوؤں والے
ٹھہرو کہ یاں چھاتی سے برچھی کو نکالے — جلنے کے جوانی میں تمہیں پڑ گئے لالے
ہے ہے یہ قبا خون میں سب بھر گئی بیٹا
تم زخمی ہوئے کیا کہ پھوپھی مر گئی بیٹا

تھا تیری دلہن لانے کا اکبر مجھے ارمان　　تقدیر نے بے آس کیا مجھ کو مری جان
واری تری اس چاند سی چھاتی کے میں قربان　　سہرہ بھی نہ باندھا کہ ہوئے خوں میں سلطان
لاشے پہ ترے اشکوں سے منہ دھونے کو آئی
تم مجھ کو نہ روئے میں تمہیں رونے کو آئی

تم گئے میں مر نہ گئی ساتھ تمہارے　　ہے ہے مرے دلبر جانی مرے پیارے
تم بھی نہ رہے عون و محمد بھی سدھارے　　اب کون اٹھائیگا جنازے کو ہمارے
آرام بہت کم مری قسمت میں رکھا ہے
پیری میں یہ ماتم مری قسمت میں لکھا ہے

ایک دوسرے مرثیہ میں اس موقع پر لکھتے ہیں :۔

خاتون قیامت کی صدا اتنے میں آئی　　ہے ہے مرے پوتے نے سنا سینے پہ کھائی
اٹھارہ برس والے نے جان اپنی گنوائی　　اب لاش پہ نرغہ ہے محمد کی دہائی
پھل تیغوں کے بجلی کی طرح کوند رہے ہیں
رہواروں سے لاشے کو عدو روند رہے ہیں

لاشے پہ چلے خاک بہ سر سید عالم　　اکبر کی جدائی کا پڑا خیمے میں ماتم
فریاد محمدؐ کی صدا آتی تھی ہر دم　　جنباں تھی زمیں کانپتا تھا عرش معظم
سیدانیوں میں ہوتا تھا جب شور بکا کا
ہلتا تھا کلس خیمہ شاہ شہداء کا

ایک اور مرثیہ میں حضرت امام حسینؓ یوں بیان کرتے ہیں :۔

ہے ہے مرے شفیق پسر مہرباں پسر　　خوش رو پسر سعید پسر قدرداں پسر
مادر کا چین باپ کا آرام جاں پسر　　کم گو پسر شہید پسر نوجواں پسر
مقتل کدھر ہے کوئی بتاتا نہیں مجھے
اے نور عین کچھ نظر آتا نہیں مجھے

مجھ کو غریب دشت بلا کہہ کے پکارو　　اک بار یا شہ دوسرا کہہ کے پکارو
اے شیر سید الشہداء کہہ کے پکارو　　صدقے ہو باپ یا ابت کہہ کے پکارو
میری بھی جان تن سے ترے ساتھ جائیگی　　مر جاؤں گا یہیں جو نہ آواز آئے گی،

کچھ ہوش دست و پا کا نہیں بے حواس ہوں
زخمی ہے قلب کشتۂ اندوہ و یاس ہوں
غمگیں سردہ دل ہوں حزیں ہوں اداس ہوں
دم توڑ دو تم ہے غضب اور میں پاس ہوں
کیوں کر قرار آئے دم ناصبور کو
لاؤں کہاں سے ڈھونڈ کے آنکھوں کے نور کو

یہ چند اں مثالیں بلا تخصیص پیش کی گئی ہیں۔ چاہیئے تو یہ تھا کہ درد و غم کے مواقع کو زیادہ نہ پھیلایا جائے مرثیہ گو مغربی شعراء سے نہ سہی فردوسی سے استفادہ کرتے تو شاید زیادہ کامیاب ہوتے۔ فردوسی نے بھی ایک موقع پر تفصیل سے کام لیا ہے۔ سہراب کے مرنے کی خبر سن کر اس کی ماں کی جو حالت ہوئی اس کو اس طرح ادا کرتا ہے:۔

خروشید و جوشید و جامہ درید
بزاری بر آں کودک نارسید
بر آورد بانگ و غریو و خروش
زماں تا زماں زو ہمی رفت ہوش
فرو برد ناخن دو دیدہ بر کند
بر آورد و بالا در آتش فگند
مر آں زلف چوں تاب دادہ کمند
بر انگشت پیچید واز من بر کند
بہ سر بر فگند آتش و بر فروخت
ہمہ موئے مشکیں بر آتشیں بہ سوخت
ہمی گفت کائے جان مادر کنوں
کجائی؟ سرشتہ بہ خاک و بہ خوں
در چشم بر رہ بود گفتم مگر
نہ سہراب و رستم بیابم خبر
چہ دانستم اے پور کاید خبر
کہ رستم بہ خنجر دریدت جگر
دریغش نہ آمد ازاں روئے تو
ازاں برز و بالا و بازوئے تو
بپرورده بودم تنش را بہ ناز
بہ رخشندہ روز و شبان دراز
کنوں آں بخوں اندروں غرقہ گشت
کفن بر تن پاک او خرقہ گشت
کنوں من کرا گیرم اندر کنار
کہ خواہد بدن مر مرا غم گسار
پدر جستی اے گرد لشکر پناہ
بہ جائے پدر گورت آمد براہ
ہمی گفت و می خست و می کند موئے
ہمی زد لف دست بر خوب روئے

جاننے والے جانتے ہیں کہ جو شاعرانہ حسن فردوسی کے بیان میں ہے۔ وہ انیس کے بیان میں نہیں۔ یہاں نہ خاتون قیامت کی صدا آتی ہے اور نہ کوئی کہتا ہے، "وہ مقتل کدھر ہے کوئی بتاتا نہیں مجھے"یا" صدقے ہو باپ یا ابت کہہ کے پھر پکارا، اور فردوسی کے اس شعر میں

جو اثر ہے:۔

ہمی گفت کائے جاں مادر کنوں
کجائی؟ سرشتہ بر خاک و بر خوں

وہ انیس کے پورے بند میں نہیں جس کا پہلا مصرع ہے "ہے ہے مرے شفیق پسر مہرباں پسر" میں نے کہا ہے کہ مرثیہ زار نالی بھی ہے اور رزم بھی۔ انیس و دبیر رزم کا بہت اہتمام کرتے ہیں اور اپنی پوری قوت ایجاد اس پر صرف کرتے ہیں مثلاً انیس ہنگامہ جنگ کا نقشہ کھینچتے ہیں ؎

نقارۂ دغا پہ لگی چوب یک بہ یک　　اٹھا غریو کوس کہ ملنے لگا فلک
شہسوار کی صدا سے ہراساں ہوئے ملک　　قرنا پھنکی کہ گونج اٹھا دشت دور تک
شور دہل سے حشر تھا افلاک کے تلے،
مردے بھی ڈر کے چونک پڑے خاک کے تلے

گھوڑوں سے گونجتا تھا وہ سب وادی نبرد　　گردوں میں مثل شیشۂ ساعت بھری تھی گرد
تھا چرخ چارمیں پہ رخ آفتاب زرد　　ڈر تھا گرے نہ زمیں پہ مینائے لاجورد
گرمی ہجوم فوج وہ چند ہو گئی!
خاک اس قدر اڑی کہ ہوا بند ہو گئی

کانپے طبق زمیں کے، ہلا چرخ لاجورد　　مانند کہربا ہوا مٹی کا رنگ زرد
اٹھ کر زمیں سے بیٹھ گئی زلزلہ میں گرد　　تیغوں کی آنچ دیکھ کے بھاگی ہوائے سرد
گرمی سے دن کے ہوش اڑے وحش و طیر کے
شیر اس طرف اتر گئے دریا کو تیر کے

اللہ رے زلزلہ کہ لرزتے تھے دشت و در　　جنگل میں چھپتے پھرتے تھے ڈر ڈر کے جانور
جنات کانپ کانپ کے کہتے تھے الحذر　　دنیا میں خاک اڑتی ہے اب جائیں ہم کدھر
اندھیر ہے اٹھی برکت اب جہان سے
ٹل گیا زمیں کا طبق آسمان سے

تھرا رہا تھا خوف سے مینائے لاجورد　　ہلتے تھے کوہ کانپتا تھا وادی نبرد
تھا دن بھی زرد، دھوپ بھی زرد، زمیں بھی زرد　　خورشید چھپ گیا، یہ اٹھی کربلا کی گرد
اک تیرگی غبار سے تھی چشم مہر میں!　　ٹاپو پڑے ہوئے تھے محیط سپہر میں

فردوسی نے بھی ہنگامہ جنگ کا نقشہ کھینچا ہے:۔

ز لشکر بر آمد سراسر خروش — زمین پر خروش و ہوا پر خروش
جہاں لرز لرزاں شد و دشت و کوہ — زمین شد ز نعل ستوراں ستوہ
درفش از درفش و گروہ از گروہ — گسستہ نہ شد بر آمد نہ کوہ
درخشیدن تیغہائے بنفش — ازاں سایۂ کاویانی درفش
تو گفتی کہ اندر شب تیرہ چہر — ستارہ ہمی بر فشاند سپہر
زمیں گشت جنباں چو ابر سیاہ — تو گفتی ہمی بر شاہد سپاہ
دل کوہ گفتی بدرّد ہمی — زمیں با سواراں بپرّد ہمی
چناں تیرہ شد روی گیتی ز گرد — تو گفتی کہ خورشید شد لاجورد
ز جوش سواران و آواز کوس — ہوا تیرگوں شد زمیں آبنوس
تو گفتی زمیں موج خواہد زدن — وزاں موج بر اوج خواہد زدن
ز بس گرد میداں کہ بر شد بر دشت — زمیں شش شد آسماں گشت ہشت
بر جوشید دشت و بتوفید کوہ — ز جوش سواران ہر دو گروہ،
تو گفتی کہ روئے زمیں آہن است — و نیزہ ہوا نیز در جوشن است

مشابہت ظاہر ہے انیس نے فردوسی کا تتبع کیا ہے اور یہ بھی ظاہر ہے کہ فردوسی کا بیان زیادہ اچھا ہے۔ اس میں اثر بھی زیادہ ہے اور پھر ملائک ہراساں نہیں ہوتے اور جنات کانپ کانپ نہیں اٹھتے۔

بہر کیف، انیس جنگ و نزاع کا بیان نہایت جوش اور صفائی سے کرتے ہیں کہیں کوئی چیز مبہم و تاریک نہیں رہ جاتی۔ ہر تفصیل صاف صاف ہوتی ہے، ہاں وہ واقعہ کی بجنسہٖ نقل نہیں کرتے بلکہ اس میں اپنے تخیّل سے رنگ بھرتے ہیں۔ ان کا دعوٰی بے جا نہیں کہ مانی و بہزاد ان کی نقاشی سے دنگ ہیں۔ یہ محض شاعرانہ تعلّی نہیں کہ "خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفت جنگ" یا "بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی" حضرت علی اکبر کی تیغ زنی کا تماشا انیس یوں دکھاتے ہیں ؎

بڑھ کے کسی نے وار جو روکا سپر کٹی — چار آئینہ کٹی زرہ خیرہ سر کٹی
نیزے کی ہر گرہ صفت نیشکر کٹی — سینہ کٹا، جگر ہوا زخمی کمر کٹی

رہوار بھی دو نیم عیاں صاف تھا
ان سب کے بعد منہ کو جو دیکھا تو صاف تھا

چمکی گری اٹھی ادھر آئی اُدھر گئی   خالی کئے پرے تو صفیں خوں میں بھر گئی
کاٹے کبھی قدم کبھی بالائے سر گئی   ندی غضب کی تھی کہ چڑھی اور اتر گئی

اک شور تھا یہ کیا ہے جو قہر خدا نہیں
ایسا تو نیل رود میں بھی جزر و مد نہیں

سر خود سروں کے چیر گردوں سے اڑ گئے   ہاتھ آستیں سے اڑ گئے سر تن سے اڑ گئے
ڈر ڈر کے سب پرند نشیمن سے اڑ گئے   پائی جو راہ طائر جاں تن سے اڑ گئے

تھے قتلِ عام پر علی اکبرؓ تلے ہوئے
رستے تھے بند زخموں کے کوچے کھلے ہوئے

دبیر بھی اس قسم کے معرکے زور و شور، اہتمام و تکلف سے بیان کرتے ہیں۔ وہ حضرت عباس کی شمشیر زنی کی اس طرح تصویر کشی کرتے ہیں ؎

ہر بار نئی چال نیا طور نیا ڈھنگ   اسواروں کو پیدل کئے پورنگ
گہ زین پہ گہ باگ پہ اور گہ بر سر تنگ   گہ تنگ لیا گاہ لعینوں کا دل تنگ

بل کھاتی تھی گہ اژدر خوں خوار کے مانند
اعدا کے گلے میں تھی کبھی ہار کے مانند

گو راست گہے چپ تھی گہے تحت گہے فوق   اعدا کے گلے میں کبھی ہیکل تھی کبھی طوق
گہ مردوں پہ گہ زندوں پہ چھاتی تھی بعد شوق   بجلی کی طرح کوندنے کا روندنے کا ذوق

دریا میں کبھی گاہ بیاباں میں چمکی،
جا کر کبھی نیزوں کے نیستاں میں چمکی

سے اگر پوچھو گھسی گردن میں در آئی   گردن سے بڑھی سینۂ دشمن میں در آئی
سینہ کو کیا چاک تو جوشن میں در آئی   جوشن سے جو نکلی تو وہ توسن میں در آئی

اہتمام و تکلف تو دبیر بہت کرتے ہیں لیکن انیس کے مقابلہ میں ان میں آورد زیادہ ہے۔ روایت لفظی اور صنائع و بدائع کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں اور یہ رعایت لفظی یہ صنعت

بجائے خود اہمیت اختیار کر لیتی ہے یہ نہیں کہ انیس رعایت لفظی اور صنعتوں کا استعمال نہیں کرتے لیکن موقع دیکھ کر مناسبت کا لحاظ رکھتے ہوئے کرتے ہیں۔ یہی بات دبیر بھول جاتے ہیں۔

بہر کیف، انیس و دبیر واقعہ نگاری کے ساتھ مناظر فطرت کی بھی تصویر کشی کرتے ہیں لیکن کسی منظر کی ٹھیک ٹھیک تصویر نہیں اتارتے۔ بلکہ اس میں تغیر و تبدل کر کے اس کی ترتیب نو کرتے ہیں اور پھر رنگینی و تخیل کی مدد سے اس میں نئے نئے رنگ بھرتے ہیں۔ جن مناظر کی تصویریں ملتی ہیں اور تعداد میں کم اور محدود قسم کی ہیں، یہ نقص جائے وقوع کا لازمی نتیجہ تھا، موضوع کے انتخاب نے مجبور کیا، تنوع کی گنجائش ہی نہ چھوڑی۔ لیکن جن مناظر کے نقشے کھینچے ہیں، وہ خوب ہیں۔ اس چیز میں بھی انیس، دبیر سے برتر ہیں۔ دونوں صبح کا نقشہ کھینچتے ہیں:

جب سرنگوں ہوا علم کہکشان شب
خورشید کے نشاں نے مٹایا نشانِ شب
تیر شہاب سے ہوئی خالی کمان شب
تانی نہ پھر شجاع قمر نے سنان شب
آئی جو صبح زیور جنگی سنوار کے!
شب نے سپر ستاروں کی رکھدی اتار کے

شمشیر مشرقی جو چڑھی چرخ پر شتاب
پھر تیغ مغربی نے دکھائی نہ آب و تاب
تھا بسکہ گرم خنجر بیضائے آفتاب
باقی رہا نہ چشمۂ نیلوفری میں آب
محتاج ماہتاب ہوا آب و تاب کا
باغ جہاں میں کھلا آفتاب کا

الفاظ کی شان، استعاروں کی شوکت ہے۔ لیکن صبح کا سماں صاف دکھائی نہیں دیتا۔ کان مرعوب ضرور ہوتے ہیں۔ لیکن آنکھیں محظوظ نہیں ہوتیں۔ علم نشان، تیر، کمان سنان، زیور جنگی، سپر، شمشیر، تیغ، خنجر، آب، ہر ہر لفظ تلاش کر کے اپنی اپنی جگہ پر بٹھایا گیا ہے۔ رعایت لفظی ہر مصرع میں موجود ہے پھر بھی اثر نہیں۔ بات یہ ہے کہ دبیر الفاظ اور نقوش جستجو میں اصل مدعا کو بھول جاتے ہیں۔ انیس بھی کاوش میں کسی طرح پیچھے نہیں رہتے ہیں لیکن وہ الفاظ و نقوش کو اصل مدعا نہیں بناتے۔ اس لئے لفظی خوبصورتی کے ساتھ معنوی حسن بھی پیدا کرتے ہیں:

وہ صبح اور وہ چھاؤں ستاروں کی اور وہ نور
دیکھے تو غش کرے ارنی گوئے اوج طور

پیدا گلوں سے قدرت اللہ کا ظہور!
وہ جا بجا درختوں پہ تسبیح خواں طیور

گلشن خجل تھے وادیٔ مینو اساس سے
جنگل تھا سب بھرا ہوا پھولوں باس سے

ٹھنڈی ہوائیں سبزۂ صحرا کی وہ لہک
شرمائے جس سے اطلس زنگاریٔ فلک!

وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک
ہر برگ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک

ہیرے خجل تھے گوہر یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

وہ نور اور وہ دشت سہانا سادہ فضا
دراج و کبک و تیہور و طاؤس کی صدا

وہ خوش گل و نالۂ مرغان خوش نوا،
سردی جگر کو بخشتی تھی صبح کی ہوا

پھولوں سے سبز سبز شجر سرخ پوش تھے
تھالے بھی نخل کے سبد گل فروش تھے

انیسؔ اور دبیرؔ کی عبارت میں بھی نمایاں فرق ہے۔ دبیرؔ کی زبان میں شان و شوکت زیادہ ہے۔ وہ الفاظ اور استعاروں کی تلاش میں منہمک ہو جاتے ہیں۔ بندشوں اور ترکیبوں میں قوتِ ایجاد سے کام لیا کرتے ہیں۔ لیکن زیادہ یہ ہوتا ہے کہ شان و شوکت کے پیچھے وہ اثر اور فطری طرز ادا سے دستبردار ہو جاتے ہیں۔ ان کی زبان میں تنوع بھی نہیں ہر جگہ بس ایک ہی رنگ ہے۔ مواقع بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن اس کے تغیر کے ساتھ ساتھ زبان نہیں بدلتی اور وہ کبھی جان بوجھ کر بدلنا چاہتے ہیں، تو اس میں کامیاب نہیں ہوتے۔ خصوصاً جب وہ ملائم، نرم لہجہ اختیار کرتے ہیں اور آواز بھدی اور ناگوار ہو جاتی ہے۔

سوال۔ اردو میں میر حسن مثنوی نگاری کے فن کا واحد مزاج دان ہے۔ اس قول کی روشنی میں مثنوی سحر البیان کی خصوصیات بیان کیجئے۔

جواب:۔ اس میں شک نہیں کہ سحر البیان طوالت اور بسیط مرقعوں کے اعتبار سے قدیم عہد کی مشہور مثنویوں کو نہیں پہنچ سکتی۔ تاہم یہ ایک مختصر اور اعلیٰ پایہ ادبی کارنامہ کی حیثیت سے اردو میں اپنی نظیر نہیں رکھتی۔ اگلی اور پچھلی تمام مثنویوں کے مقابلے میں اس کی چند ممتاز خصوصیات ہیں۔ جن کے سبب وہ اس صنف کی سب سے بہترین پیداوار سمجھی جاتی ہے

۱۔ بے نظیر اور بدر منیر کی داستانِ عشق اپنے فوق الفطرت عناصر اور نصب العینی ماحول کے باوجود حیاتِ انسانی کی اصلی اور بنیادی صداقتوں اور فطرتِ انسانی کی غیر متغیر حقیقتوں سے معمور ہے۔ وہ ایک مسلسل قصہ ہے اور مکمل صناعی کا نمونہ ہے۔

۲۔ کردار نگاری میں بھی میر حسن نے ایک قدم آگے بڑھایا ہے۔ میر حسن نے نجم النساء کا جو نسوانی کردار پیدا کیا ہے وہ فطرت انسانی کی بنیادوں پر قائم ہے۔

۳۔ میر حسن کی جذبات نگاری کے مرقع عمیق مشاہدے کے مناظر اور بیانات نہایت واضح اور پر کیف ہیں۔

۴۔ سب سے بڑھ کر ان کی زبان کی لطافت، سادگی اور شیرینی ہے جہاں یہ خصوصیات شامل ہو جائیں۔ ایک بلند پایہ فنی کارنامے کا پیدا ہونا لازمی ہے۔

۵۔ میر حسن کے مکالمے دہلی کے مثنوی نگاروں کے مقابلے میں زیادہ بسیط اور قدیم مثنوی نگاروں کے مقابلے میں موجودہ روزمرہ کے زیادہ قریب ہیں۔ اس لئے ان کے کارنامے کا لطف لازوال ہو گیا ہے۔

۶۔ "سحر البیان،، اس حد تک نصب العینی ہے کہ اس میں ایک خیالی دنیا پیش کی گئی ہے۔ لیکن یہ خیالی دنیا دراصل جن اجزا سے تعمیر ہوئی ہے وہ میر حسن کے ماحول ہی کے پیداوار تھے۔ اسی لئے "سحر البیان،، نہ صرف ایک نصب العینی عالم کا قصہ ہے بلکہ ان کے زمانے کی معاشرتی حالت، مذاق اور طرزِ زندگی کا ایمائی مرقع ہے۔

یہی وہ امور ہیں، جن کی وجہ سے میر حسن کی مثنوی کو ادبی کارناموں میں بلند تر جگہ دی جاتی ہے۔ اس مثنوی کا اثر معاصرین پر اور بعد کے شعراء پر یہ ہوا کہ لکھنؤ کے اکثر شعراء نے مثنوی کو شاعری کی اصناف میں خاص طور پر داخل کر لیا اور اس پر طبع آزمائی کرنے لگے۔

لیکن جیساکہ واقعات سے ظاہر ہے "سحر البیان"، کے رتبہ تک بہت کم مثنوی نگاروں کے کارنامے پہنچ سکے"۔ با اعتبار زبان وجذبات اردو کی کوئی دوسری مثنوی اس کے مرتبہ کو نہیں پہنچ سکتی۔ بعد میں شوق لکھنوی نے اس رنگ میں مثنوی لکھنے کی کوشش کی لیکن میر حسنؔ کے برابر نہ ہوسکے

زبان وبیان کی یہ خوبی کم شعراء میں پائی جاتی ہے۔ ولی کے اشعار میں یہ خوبی باعثِ حیرت ہے۔ لیکن میر حسنؔ کی زبان اپنی شستگی، صفائی اور برجستگی میں جواب نہیں رکھتی۔ صفحات کے صفحات پڑھ جایئے۔ لیکن مجال ہے کہ کہیں بھی زبان بوجھل محسوس ہو۔ آج بھی ان کی زبان غیر مانوس نہیں محسوس ہوتی۔ محاوروں اور ضرب الامثال کی برجستگی، الفاظ کی شیرینی، موقع ومحل کی مناسبت سے الفاظ اور ترکیبوں کا استعمال میر حسنؔ کی قادر الکلامی اور پختہ جمالیاتی شعور کے بین شواہد ہیں۔ فارسی محاروں کے ساتھ ہندی الفاظ اور محاوروں کو اس صفائی اور برجستگی کے ساتھ استعمال کیا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ غزل کا آرٹ غنائیہ میں مضمر ہے اور مثنوی کا بیانیہ میں۔ مگر میر حسن کی مثنوی میں صوتی خصوصیات کے لحاظ سے غزل کی طرح غنایت پیدا ہوگئی ہے۔ لیکن کیا مجال جو بیانیہ میں ذرا بھی کمزوری پیدا ہوئی ہو۔ بلکہ اس غنائیہ کی وجہ سے میر حسن کی بیانیہ محاکات کو چار چاند لگ گئے ہیں۔ ہر جگہ بول چال کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ جس طبقہ کے افراد کا ذکر کرتے ہیں۔ اسی کی زبان کا استعمال کرتے ہیں۔ علامہ شبلیؔ نے انیسؔ کی مرح سرائی میں میر حسن پر یہ الزام لگایا ہے کہ وہ عامیانہ زبان استعمال کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک میر انیسؔ نے محاکات اور منظر نگاری کے وقت الفاظ کے انتخاب میں کوئی کسر نہیں چھوڑی اور میر حسنؔ کی طرح عامیانہ بول چال اور محاوروں کو جگہ نہیں دی۔ شبلیؔ نے یہاں انیسؔ کی تعریف میں حقائق کو نظرانداز کر دیا ہے۔ محاکات کا اصل کمال یہ ہے کہ جس طبقہ کا ذکر ہو اس کی زبان بھی استعمال کی جائے۔ یہ ابتذال نہیں اور یہی وجہ ہے کہ میر حسنؔ نے اس کو روا رکھا۔ لیکن انیسؔ کے یہاں مراثی میں ایسے افراد ہی کب تھے جن کی صحیح تصویر پیش کرنے کے لئے عامیانہ زبان کی ضرورت پڑتی ہاں اگر انیسؔ کو کسی موقع پر بازاری افراد کی تصاویر پیش کرنی پڑتیں تو یقیناً وہ اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لئے ان کی زبان استعمال کرنے سے گریز نہ کرتے۔ بہر حال عامیانہ محاوروں کے استعمال سے میر حسنؔ کے حسن انتخاب پر قطعاً حرف نہیں آتا۔ انھوں نے ہر کردار کو صحیح طریقے سے اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ کوشش اسی وقت کامیاب ہوسکتی تھی جب اس کردار کی اپنی زبان بھی استعمال کی جاتی۔

مثنوی میں جگہ جگہ اس کے ثبوت ملتے ہیں مثلاً ایک جگہ پنڈتوں کا ذکر کرتے ہیں تو اس طرح۔

کیا پنڈتوں نے جو اپنا بچار ۔۔۔ تو کچھ انگلیوں پر کیا پھر شمار
جنم پترا شاہ کا دیکھ کر ۔۔۔ تلا اور بر چھیک پہ کر نظر
کہا رام جی کی ہے تجھ پر دیا ۔۔۔ چندرماں سا بالک تیرے ہوئیگا

ایک جگہ لونڈیوں کی بے فکری کا منظر پیش کرتے وقت فرماتے ہیں۔

ادھر اور ادھر آتیاں جاتیاں ۔۔۔ قہاتے کہیں اور کہیں گالیاں

"یہاں قہقہے" کا قہاتے خالص اس طبقے کا طرز کلام ہے جس کا ذکر کیا گیا ہے۔

لب جو پہ آئینے میں دیکھ قد ۔۔۔ اکڑنا کھڑے سرو کا جد نہ مد

" جد نہ تد"، خواہ مخواہ کے معنوں میں بیگماتی زبان میں استعمال ہوتا ہے کہیں متروکات کا استعمال بھی ہوا ہے۔ لیکن برجستگی اور آرٹ کا کمال ہے کہ متروکات کے استعمال سے سلاست اور روانی میں فرق نہیں پیدا ہوتا بلکہ ایک خاص قسم کی شوخی اور حسن پیدا ہوجاتا ہے مثلاً "ڈیڑھے"، قسم کے الفاظ اپنے موقع کے لحاظ سے مفہوم میں وسعت پیدا کر دیتے ہیں ہندی الفاظ کے علاوہ جگہ جگہ فارسی تراکیب کا استعمال کیا ہے اور فارسی اشعار بھی تضمین کئے ہیں ؎

تو کار جہاں رانکو ساختی ۔۔۔ کہ با آسماں نیز پرداختی

بہرحال قصہ کی رنگینی، جواب و سوال کی نوک جھونک، زبان کی پاکیزگی، مضمون کی شوخی اور انداز بیان کی جاذبیت نے واقعی مثنوی کو سحرالبیان بنا دیا ہے۔

میر شیر علی افسوس نے سحرالبیان کے بارے میں لکھا ہے۔ "مثنوی سحرالبیان اسم بامسمیٰ ہے۔ کیونکہ اس کا ہر شعر اہل مذاق کے دلوں کو لبھانے کو موہنی منتر ہے۔ اور ہر داستان اس کی سحر سامری کا ایک دفتر کیوں کہ فصاحت اور بلاغت کا اس میں ایک دریا بہا ہے ۔ خود میر حسن نے لکھا ہے۔

نئی طرز ہے اور نئی ہے زباں ۔۔۔ نہیں مثنوی ہے یہ سحرالبیان

اب ذیل میں ایک اور صاحب قلم کے تاثرات ملاحظہ ہوں۔

ربطِ کلام

میر حسن کی سحرالبیان کے سوا اردو کی کسی دوسری مثنوی میں مکمل طور پر کلام میں ربط نہیں میر حسن کی مثنوی کے ہر بیت کو دوسرے بیت کے ساتھ ایسا ہی تعلق ہے جیسا زنجیر کی ایک کڑی کو دوسری کڑی کے ساتھ۔ اس کی بندشیں اس قدر سلجھی ہوئی ہیں اور ان کی ترکیبیں اس قدر فطری ہیں کہ اس دور کے دیگر شعرا کے کلام کا مطالعہ کرنے کے بعد ہمیں تعجب ہوتا ہے کہ میر حسن کے خیال کے سانچے کیونکر اتنے پاک اور صاف ہو

گئے ہوں گے۔

مثنوی میں تسلسل کلام کے ساتھ ہی سیاق و سباق اور صفائی زبان کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہر شعر کے جدا جدا قافیوں میں خوبصورتی اور خوش آہنگی پیدا کرنے کے لیے ایک صناع کی ضرورت ہے۔ میر حسن نے اس کا ہمیشہ خیال رکھا ہے۔ انہوں نے بعض جگہ مشکل سے مشکل اور ثقیل سے ثقیل قافیے اس شائستگی سے استعمال کر دیئے ہیں کہ ان کی ثقالت و اشکال کا خیال پیدا کرنا تو کجا، پڑھنے والوں کو لطف آنے لگتا ہے۔

وہ آنکھیں جو روتی تھیں بس پھوٹ پھوٹ　　　تو گویا کہ موتی بھرے کوٹ کوٹ

قصہ پن اور تصویر کشی

میر حسن نے اپنی مثنوی میں ایک خاص قصہ کی تخلیق کی ہے جو ایشیا کی قدیم طرز افسانہ نگاری کے معیار پر بالکل ٹھیک اترتا ہے۔

ایشیا میں یہاں کسی بادشاہ کو مدت تک اولاد نہیں ہوتی.... تو نہ صرف اس کے درباری امراء اور اور ہمسایہ ملک کے حکمران قسم قسم کی چہ میگوئیاں شروع کر دیتے ہیں بلکہ کبھی بادشاہ سلامت حکومت اور دنیا سے بیزار کر کہتے لگتے ہیں۔

کہ میں کیا کروں گا یہ مال و منال　　　فقیری کا ہے میرے دل میں خیال

فقیر اب نہ ہوں تو کروں کیا علاج　　　نہ پیدا ہوا وارث تخت و تاج

بادشاہ کے امرا اور اس کے درباری علماء اسے سمجھاتے ہیں کہ بجائے فقیری اختیار کرنے کے نیک اعمال کرو۔ یہ دنیا مزرع آخرت ہے۔ اس کو فقیری میں مت ضائع کرو۔ ہو سکتا ہے کہ اللہ تعالیٰ تمھیں کوئی فرزند ارجمند عطا کر دے۔

اس زمانے میں رمالوں اور نجومیوں کا بھی بڑا زور تھا جس کی تفصیل قصہ میں پیش کی گئی ہے۔

اس کے بعد "بیٹے کی ولادت کی خوشی" کی تقریب، نیز اواخر کتاب کے قریب بدر منیر اور بے نظیر کی شادی کے بیان میں محلوں کے رونق افروز مناظر کی تصویر اس طرح کھینچی ہے کہ پڑھتے وقت ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے ہی شہر کے خواہ وہ حیدر آباد ہو یا دہلی، یا لکھنو) بڑے امیر کے ہاں ہماری آنکھوں کے سامنے شادی ہو رہی ہے۔ ملازمین کا انعام و اکرام پانا کس قدر اصلیت اور واقفیت کے مطابق ہے۔ جب شہزادے کے لیے مکان اور باغ تیار ہوتا ہے تو مصنف نے ایشیائی امراء اور سلاطین کے مکانات و باغات کا نہایت صحیح نقشہ کھینچا ہے۔ خواص اور مغلانیاں شہزادے کی خدمت کے لیے مقرر ہوتی ہیں۔ پھر شہزادے کے طریق تعلیم کا ذکر ہوتا ہے۔ جہاں میر حسن نے ایک کامل ہندی شہزادے کی تصویر کھینچی ہے۔ میر حسن نے اپنے ہیرو میں اسلامی جزو کا ایک شاندار اضافہ کر کے اس تصویر کو بالکل مکمل کر دیا ہے۔

شہزادے کے نہانے کا بیان اور اس کے زیور اور پوشاک سے آراستہ کرنے کا ذکر بالکل اصل تصویریں ہیں۔ شہزادے کی سواری کا جلوس شاہانِ مغلیہ کے عالی شان جلوس کا ایک بہترین مرقع ہے۔ اس کے بعد قصہ ایک زبردست پلٹا کھاتا ہے۔ اور اب مہماتی دور شروع ہوتا ہے جس کی تعمیر میں مغربی قصہ نویس عجیب عجیب طریقے اختیار کرتے ہیں لیکن میر حسن کو تو ہندوستانیوں کے حالات لکھنے ہیں اور ہندوستانیوں ہی کے لیے لکھنے ہی اس لیے وہ اسی دور کا انحصار اسی بات پر رکھتے ہیں جو ان کے ہم وطنوں کی گھٹی میں پڑی ہوتی ہے یعنی جن اور پری کے تصرفات۔

اب واقعات کا پلٹا کھانا ضروری تھا۔ ورنہ قصہ وہیں ختم ہو جاتا۔ بدرمنیر سے بے نظیر کی جو ہر وقت ملاقات کروائی جاتی ہے وہ اس قدر اہم تھی کہ سوائے ایک زبردست تخلیقی صناع کے اور کسی کو یہ تخیل نصیب نہیں ہو سکتا۔ نجم النساء (وزیرزادی) بدرمنیر کو بے نظیر کے سامنے لا بٹھاتی ہے۔ بدرمنیر اجنبی کے آگے کھل نہیں سکتی تھی۔ اب نجم النساء ایک کام کر جاتی ہے۔ حجاب کو شراب سے رفع کیا جاتا ہے جو ایک قدرتی نتیجہ ہے۔

دوسری ملاقات کے وقت بھی نجم النساء، بدرمنیر کو بناؤ سنگار سے تیار کرواتی ہے۔ یہاں فوری وصل کا بیان البتہ معیوب ہے۔ نکاح سے قبل وصل ایک مذہب پرست مصنف کی غلطی ہے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہاں بھی میر حسن نے اپنے ماحول کی وفاداری کے ساتھ ترجمانی کرنے کی کوشش کی ہے۔ جب بدرمنیر، نجم النساء سے گفتگو کرتی ہے اور اپنے خیالات بے نظیر کے متعلق ظاہر کرتی ہے تو نجم النساء بے پڑائی سے (اور سب سے زیادہ قابل توجہ تو یہ ہے) طنز آمیز جملے کہتی ہے۔ اس موقع پر میر حسن نے عورتوں کی فطرت کا ایک نہایت ہی حقیقی نمونہ پیش کیا ہے۔

زبان اور اسلوب بیان

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان میں لطیف محاورہ، شوخی مضمون طرز ادا کی نزاکت سب ان کے کلام میں جمع کر دی گئی ہیں۔ ورنہ یہ ایک معجزہ سا نظر آتا ہے کہ میر تقی میر اور میر حسن دونوں ہم عصر تھے لیکن میر کی زبان کے اکثر الفاظ آج متروک ہو گئے ہیں اور میر حسن کی لفظیات کے ہزاروں لفظوں میں سے کہیں کہیں ایک آدھ لفظ ایسا نظر آ جاتا ہے جو آج کل متروک ہو گیا ہو یا کانوں کو برا اور دل کو ناگوار معلوم ہوتا ہو مثلاً جب شہزادہ غائب ہو جاتا ہے تو اس کے ساتھیوں کا حال جس زبان میں پیش کیا جاتا ہے اس کی فطرت اور سلاست قابلِ غور ہے۔ اسی طرح جب بادشاہ بے نظیر کے فراق میں اپنی حالت تباہ کر لیتا ہے تو دوسروں کا تسلی دینا خاص طور پر قابل غور ہے۔ بدرمنیر اور نجم النساء کا مکالمہ بھی قابل غور ہے۔ کیا۔ اس مکالمہ کی زبان اور طرز اردو میں جس قدر ڈرامائی عنصر کی کمی ہے۔ اس کی تلافی نہیں کر رہی ہے۔

آزاد لکھتے ہیں۔ بے نظیر اور بدر منیر کا قصہ بے نظیر لکھا۔ زمانے نے اس کی سحرالبیان پر تمام شعرا، تذکرہ نویسوں سے مختصر شہادت لکھوائی اس کی صفائی بیان اور لطافت محاورہ اور شوخی مضمون اور طرز ادا کی نزاکت اور جواب و سوال کی نوک جھونک حد توصیف سے باہر ہے۔ ان کی فصاحت کے کانوں میں قدرت نے کیسی سناوٹ رکھی تھی۔ کیا اس سے سو برس آگے والوں کی باتیں سنائی دیتی تھیں کہ جو کچھ اس وقت کہا صاف وہی محاورہ اور وہی گفتگو ہے جو آج ہم تم بول رہے ہیں ـــ آج کس کا منہ ہے جو ان خوبیوں کے ساتھ پانچ شعر بھی موزوں کر سکے۔ خصوصاً ضرب المثل (کہاوت) کو اس خوبصورتی سے شعر میں مسلسل کر جاتے ہیں کہ زبان چٹخارے بھرتی ہے اور انہیں کہہ سکتی کہ کیا میوہ ہے۔

گیا حوض میں جب شہِ بے نظیر
پڑا آب میں عکسِ ماہ منیر

کیا ایک سُرخ و سفید شہزادے کے جسم کی لطافت اور نزاکت کی تصویر آنکھوں کے سامنے نہیں پھر جاتی، بھودوں کا ہوا میں حرکتیں کرنا ایک معمولی سی بات ہے۔ لیکن اس کا اظہار کس طرح کیا گیا ہے اور تشبیہہ کس بلا کی دی گئی ہے اس کو بیان کرنے کے لیے آزاد کا قلم درکار ہے۔

گلوں کا لب نہر پر جھومنا   اسی اپنے عالم میں منہ چومنا

اس قسم کی بے شمار تصاویر میر حسن کے کلام میں بکھری پڑی ہیں مشتے از خروارے گزشتہ سوال میں دی جا چکی ہیں۔

اپنے ماحول کی ترجمانی اس مثنوی کو پڑھتے ہی ایسا معلوم ہونے لگتا ہے کہ نواب آصف الدولہ کے عہد میں منتقل ہو گئے ہیں۔ اور بارھویں صدی کا لکھنؤ آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔ عموماً اینٹ، یا پتھر کی عمارتیں ہر طرف دکھائی دیتی ہیں جن کی دیواروں پر چونے سے استر کاری کی گئی ہے۔ پانی کے انتظام کے لیے نہریں ہیں، کنوئیں، حوض ہیں۔ جو لبالب بھرے رہتے ہیں۔ ہر ہنر اور ہر پیشے کے ماہر جوق در جوق نظر آتے ہیں۔ بازار پر رونق ہیں بادشاہ عیش پسند ہیں۔ نجومیوں رمالوں کی اس زمانے میں چاندی تھی۔ اولاد کی خواہش میں بڑے بڑے امیر بھی مسجدوں میں جا کر اپنے ہاتھ سے چراغ روشن کرتے تھے اور سمجھتے تھے کہ ایسا کرنے سے ان کی مراد پوری ہو جائے گی۔ اس موضوع پر تفصیلی گفتگو گزشتہ سوال میں ہو چکی ہے۔

فطری نگاری میر حسن سے پہلے بھی ایشیا میں فطرت کی نقاشیاں اور جذبات کی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ سنسکرت میں کالی داس، بھاشا میں تلسی داس اردو میں انیس و دبیر نے ہر قسم کی فطرت نگاری میں کمال دکھائے تھے لیکن سحرالبیان کی وضاحت کے لیے ایک علیحدہ سفینہ چاہیے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہے

انسانی فطرت کا اقتضا ہے کہ اس کے باطن کی جو حالت ہوتی ہے وہی اس کو باہر بھی دکھائی دیتی ہے۔ میر حسن نے اس فطرت کا جابجا اظہار کیا ہے۔ مثلاً ایک جگہ جہاں خوشی کے وقت وہ باغ پر نظر ڈالتے ہیں تو دیکھتے کیا ہیں۔

بنی سنگ مرمر کی چوپڑ کی نہر — گئی چار سو اس کے پانی کی نہر
ہوائے بہاری سے گل لہلہے — چمن سارے شاداب تھے اور ہرے
عجب چاندنی میں گلوں کی بہار — ہر گل سفیدی ہی مہتاب وار

اس باغ پر شہزادے کے غائب ہونے کے بعد اس وقت جب کہ ہر شخص رنج و عالم میں مبتلا ہے نگاہ پڑتی ہے تو معلوم ہوتا ہے۔

گیا جب کہ وہ سرو اس باغ سے — نظر پھول آنے لگے داغ سے
ترانے سے بلبل کا جی پھٹ گیا — گلوں کا جگر درد سے پھٹ گیا

یہ تو بے نظیر کے باغ کی حالت تھی۔ بدر منیر کے باغ کا وہی حال تھا جو اول الذکر اشعار سے عیاں ہوتا ہے۔ لیکن بدر منیر اس کے فراق میں بے بس ہو جاتی ہے تو وہی باغ اس کو کاٹ کھانے آتا ہے۔ چنانچہ وہ دل بہلانے کے لیے عیش بائی گائن کو بلاتی ہے۔ گانا سننے کے بعد اس کی کوئی تشفی نہیں ہوتی۔

میر حسن نے سحرالبیان کے داخلی اور خارجی دونوں بیانات میں فطریت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ سوائے معدودے چند کے اکثر ایشیائی انشا پرداز خارجی بیانات کی طرف کم توجہ کرتے ہیں اور اگر بھولے بھٹکے سے اس کا خیال بھی آجاتا ہے تو بے جا مبالغوں بے ڈھب تشبیہوں اور بعید استعاروں کے ذریعے تمام بیان کو غیر فطری اور ناممکن بنا دیتے ہیں۔ لیکن یہ حسن خارجی اور داخلی دونوں معاملات کی صحیح اور مکمل تصویر کھینچتے ہیں۔ مثلاً سحرالبیان میں کئی جگہ رقص و سرود کا سماں دکھایا گیا ہے جس کے دیکھنے کے بعد ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن نے اپنی ساری عمر کسبیوں کی اداؤں کے مشاہدے میں گزار دی ہوگی۔ گو ساری مثنوی اس قسم کی صناعیوں سے بھری پڑی ہے لیکن چند مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ مثلاً بے نظیر کی پیدائش کی خوشی میں ارباب نشاط کا عالم ملاحظہ ہو۔

وہ بالے چمکتے ہوئے کان میں .... الخ

جب بے نظیر کے فراق میں بدر منیر کی حالت تباہ ہوتی ہے تو عیش بائی گائن بلائی جاتی ہے۔ عیش بائی کی آمد کا سماں اس قدر فطری ہے کہ اس کو پڑھتے ہی ہندوستان کی کسبیوں کی ساری نیچر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔

بے نظیر کے لیے دائیاں، مغلانیاں جس اہتمام کے ساتھ باغ میں رکھی جاتی ہیں اس کی بھی ذرا کیفیت دیکھ لیجیے۔ محلوں کے ملازم پیشہ عورتوں کی روزمرہ زندگی کس قدر صحت اور عمیق النظری کے ساتھ پیش کی

گئی ہے۔

خواصوں اور لونڈیوں کا ہجوم
محل کی وہ چہلیں وہ عشرت کی دھوم

اِدھر اور اُدھر آتیاں جاتیاں
پھریں اپنی جوبن پہ اتراتیاں

کرداری نگاری

کردار نگاری کے لحاظ سے بھی میر حسن نے اپنے دماغ کی تخلیقی قوت کا بہترین ثبوت دیا۔ چنانچہ بادشاہ (بے نظیر کا باپ) کے کردار کے متعلق جہاں جہاں ذکر کیا ہے اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک مردہ میں روح ڈالنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ بلکہ ایک زندہ ہستی کو متحرک کیا گیا ہے۔ بادشاہ کے کردار میں کہیں بھی تناقض نہیں پایا جاتا بلکہ جیسا جیسا آگے بڑھتے جایئے ایک جیتے جاگتے بادشاہ کے کردار میں زیادہ مکمل ہوتا نظر آتا ہے۔ اور ہماری دماغی فضا میں آہستہ آہستہ ایک خاص پیکر تیار ہوتا جاتا ہے۔ مثلاً سب سے پہلے بادشاہ کا اس طرح تعارف کرایا جاتا ہے کہ۔

عجیب شہر تھا وہ عجب بادشاہ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ الخ
کہاں تک کروں اس کا جاہ و حشم
محل و مکاں اس کے رشکِ ارم

اس بیان سے اتنا معلوم ہوتا ہے کہ بادشاہ ایشیائی خصوصیات کا جامع ہے۔

شارع عام کی پیروی

عام اسلامی مصنفین کی طرح میر حسن بھی اپنے قصہ کی ابتداء حمد الٰہی سے کی اس کی اس کے بعد نعت ، تعریف اصحاب ، منقبت حضرت امیر المومنین مناجات بدرگاہ قاضی الحاجات شاہ (عالم) کی مداح ، وزیر الممالک نواب آصف الدولہ بہادر (جن کے پایہ تخت میں یہ مثنوی لکھی جا رہی ہے) کی سخاوت اور شجاعت کی تعریف بیان کی ہے۔ ان تمام امور کا ذکر بھی فنی لحاظ سے ضروری ہے۔

قصے کا آغاز میر حسن نے ہر نئے بیان کو ایک جداداستان سے شروع کیا ہے اور تقریباً ہر داستان ساقی نامہ سے شروع کی ہے اور کسی اچھے (اخلاقی یا حکایتی) نتیجے پر ختم کی ہے۔ میر حسن کی داستان کا ساقی نامہ اس سے شاعر کی خوش سلیقگی اور نفاست طبع ظاہر ہوتی ہے مثلاً جب بے نظیر کی پیدائش کا ذکر شروع کرتے ہیں، تو اس کا آغاز اس طرح کرتے ہیں۔

خوشی سے پلا مجھ کو ساقی شراب   کون دن میں بھیجے ہے چنگ ورباب

بے نظیر کی حمام میں نہانے کی لطافت پر بھی ایک داستان لکھی گئی ہے اور اس میں اس کے سروپا کی وہ تصویر پیش کی گئی ہے جو سوائے قادر الکلام شاعر کے اور کوئی نہیں پیش کر سکتا۔ اس داستان کا آغازی شعر ملاحظہ ہو۔

پلا آتشیں آب پیر مغاں   کہ بھولے مجھے گرم و سرد جہاں

فلسفہ اور معاشرہ کی تصویر۔

معاشرہ کی عکاسی کے بارے میں پہلے ذکر ہو چکا ہے۔ جہاں تک فلسفہ وحکمت کا تعلق ہے مثنوی میں جا بجا ایسے اشعار ہیں جن سے حکمت و دانائی کے سبق اخذ کئے جا سکتے ہیں اخلاقی درس کے مواقع بھی مختلف مقامات پر دیکھنے میں آتے ہیں۔ دنیا کی بے ثباتی اور دنیاوی عیش ونشاط کی بے وقعتی کو حسب موقع نہایت فن کاری سے پیش کیا ہے۔ مثلاً جب شہزادہ کی عمر بارہ سال کی ہوگئی ہے اور نجومیوں، رمالوں اور پنڈتوں نے جس خدشہ سے آگاہ کیا تھا وہ گزر جاتا ہے تو بادشاہ سواری کا حکم دیتا ہے تاکہ شہر میں جلوس نکالا جائے۔ اس واقعہ کو شروع کرتے وقت جہاں شاعر اپنی رفعتِ خیال اور تال بیتی کا کمال دکھاتا ہے وہاں وہ اس انجام کے علم کا بھی اظہار کرتا ہے کہ یہ دھوم دھام اور جوش و خروش جلد ختم ہونے والا ہے۔ اس ایک دن کی بہار اور رنگ رلیوں کے بعد برسوں کی خزاں پریشانیوں سے سابقہ کرنا پڑے گا۔ لیکن اس حالت کی وہ صاف صاف پیشین گوئی بھی نہیں کرتا۔ مگر اشارے ہی اشارے میں سب کچھ کہہ جاتا ہے اور اور اس انداز سے کہہ جاتا ہے کہ ارباب بصیرت "آہ! آہ!" کہنے لگتے ہیں اور ظاہر بیں واہ واہ پکارنے لگتے ہیں۔

ثمر لے بھلائی کا اگر ہو سکے
شتابی سے بولے جو کچھ ہو سکے

سوال: لکھنؤ کی معاشرت، مذہبی رجحانات اور سیاسی حالات کا وہاں کے شعراء پر کیا اثر ہوا۔ اختصار سے بیان کیجئے۔

جواب: لکھنؤ کی شاعری پر وہاں کے سیاسی حالات، معاشرت اور مذہبی رجحانات کا سب اثر ہے لکھنؤ کی شاعری جس فضا میں پروان چڑھی وہ فضا مذہبی رجحانات اور مخصوص سیاسی حالات کی فضا تھی۔ اس فضا کا شاعری پر اثر انداز ہونا فطری امر تھا۔

لکھنؤ کا معاشرہ بڑا خوشحال معاشرہ تھا۔ دولت کی فراوانی تھی۔ اس لیے وہاں عیش و عشرت کی ارزانی تھی۔ سحر نے اس معاشرت کی تصویر یوں کھینچی ہے۔

خدا آباد رکھے لکھنؤ کے خوش مزاجوں کو ہر اک گھر خانۂ شادی ہے ہر اک کوچہ ہے عشرت کا

جس معاشرے میں دولت فراواں ہو وہاں عیش و عشرت ارزاں ہو جاتا ہے۔ لوگ تعیش اور آزادی کی زندگی کو محض کھیل کود ــــــ سمجھتے ہیں۔ تماش بینی پر شجاع الدولہ جس انداز کی زندگی بسر کرتا تھا۔ حکام اور امرا اس کی پوری نقل کرتے تھے لکھنؤ کی شاعری عیاشی کے اسی میلان کی آئینہ دار ہے۔ ایسی فضا میں جذبات کی پاکیزگی اور اس کا ذکر معدوم ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنؤ کی شاعری نے معاملہ بندی میں شہرت پائی، شعرائے عوام کے مذاق کی تسکین کے لئے ان کے جذبات و میلانات کی عکاسی اپنے شعروں میں کی۔

رات کو چوری چھپے پہنچا جو میں غل مچایا اس نے دوڑو چور ہے

کھولے شوق سے بند انگیا کے اے پری روشن گویا قمقمہ نور کا

اس قسم کی معاملہ بندی کے ساتھ شاعری میں ہر قسم کا سوقیانہ پن ہو گیا۔ ابتذال کا سیلاب بڑھتا گیا اور ہر قسم کے تبذل خیالات شاعری میں سموئے جانے لگے۔

شجاع الدولہ کے عہد میں سوسائٹی میں عورتوں کا عمل دخل زیادہ ہو گیا۔ عیش و عشرت اور فراغت نے مردانہ جذبات و خیالات کو کمزور کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مردوں کے جذبات، خیالات اور زبان پر نسائیت غالب ہو گئی۔ بے حیائی اور بے شرمی کی باتیں زبانِ شعر سے ادا ہونے لگیں۔

عیش و عشرت اور دولت کے فراوانی نے لکھنوی معاشرے کے ہر فرد کو مادر پدر آزاد کرا دیا۔ زندگی کے ہر معاملے میں انہوں نے آزادانہ روش اختیار کر لی۔ حتیٰ کہ شاعری کی مروجہ اصناف سے بھی انحراف کرنے لگے۔

آزادی کے علاوہ لکھنوی معاشرت کا ایک اہم انداز تکلف تھا۔ اس انداز تکلف سے

شعراء کے کلام میں بھی راہ پائی۔ لکھنوی معاشرے کی بنیاد تصنع، بناوٹ اور تکلف پر تھی شاعر اس تکلف اور تصنع کی ترجمانی اشعار میں کرنے لگے۔ شعراء نے خارجی پہلوؤں پر زیادہ زور دیا۔ اور انہوں نے شعر کے ظاہری پیکر پر زیادہ توجہ دی۔ اشعار میں تصنع اور تکلف کا رنگ غالب آگیا اس کام کے لیے وہ رعایت لفظی سے کام لینے لگے ؎

شب وصل پلنگ کے اوپر | مثل چیتے کے وہ مچلتے ہیں
بیٹھے تکیہ بھی لگا کر نہ کبھی اس دن سے | ہم فقیروں نے لیا جب سے سہارا تیرا
قبر کے اوپر لگایا نیم کا اس نے درخت | بعد مرنے کے میری توقیر آدھی رہ گئی

ان شعرائے ہاں معاملہ بندی، تشبیہ و استعارات کا بے محابا استعمال عام ہونے لگا۔ لکھنؤ کی معاشرت نے اردو شاعری پر جو اثر ڈالا اس کے متعلق رائے زنی کرتے ہوئے ابو اللیث صدیقی لکھتے ہیں۔

"لکھنؤ میں مذہب کے بعد سب سے اہم عنصر معاشی فارغ البالی تھا۔ جس نے تعیش کا رنگ اختیار کر لیا تھا۔ اس فضا کی پیداوار بہت سے کارنامے یادگار ہیں۔ قیصر باغ کا مشہور میلہ جس میں واجد علی شاہ عورت بنتے اور خوشش شمائل عورتیں گوپیاں بن کر ان کو ڈھونڈتی پھرتیں۔ اور تقریب میں شرکت کے لئے لکھنو کے رنگین مزاج جوق در جوق آتے اور محبت گہن دل میں لگا کر جاتے۔ قلق نے اپنے مشہور قصیدہ شہر آشوب میں لکھنو کے پرانے جلسے، خاص باغ زرد کوٹھی کے بالائی منزل کی چھتیں اور بے تکلف محفلیں یاد کی جاتی ہیں۔ اسی فضا کی یادگار امانت کی اندر سبھا ہے جو اردو ڈرامے کی نظم و نثر کا اولین نمونہ ہے ......"

لکھنو کی معاشرتی فضا نے شاعروں کے خیالات اور ان کی زبان کو بھی آسودہ کیا۔ اس قسم کا سوقیانہ پن، ابتذال اور نزاکت ہر شاعر کے کلام بھی موجود ہے۔

تکلف اور لکھنوی تہذیب و معاشرت لازم و ملزوم سمجھے جانے لگے۔

لکھنو کے شاعروں نے اپنی زیادہ تر توجہ شعر کی ظاہری صورت یعنی بیان کی اصلاح میں صرف کی۔ واردات قلبی، اور احساسات و جذبات کے اظہار کو ثانوی حیثیت دی۔ اس لئے خارجی مضامین کے بیان کو بہت ترقی دی گئی۔ محبوب کے سراپا کو شعروں میں سمویا جانے لگا۔

لکھنؤ میں اثنا عشری مذہب کو بہت فروغ حاصل تھا۔ شیعیت پورے لکھنو پر چھائی

ہوئی تھی۔ مذہب کا اثر اردو شاعری پر بہت پڑا اردو کی شاعری میں تصوف کو دخل حاصل تھا لیکن چونکہ اثنا عشری مذہب کو تصوف سے زیادہ دلچسپی نہیں اس لئے لکھنؤ میں تصوف کو زیادہ فروغ نہ ملا۔ لکھنؤ والوں نے عشق حقیقی کے بجائے مجازی عشق کے مضامین کو ادا کیا۔ ان کے ہاں عارفانہ مضامین ملتے ہیں۔

شاعر عام طور پر اپنی نظموں، غزلوں اور قصیدوں میں حمد و نعت کے بعد آل کی تعریف کرتے تھے۔ لکھنؤ میں مذہب کے اثرات کا بہت پہلو یہ ہے کہ آئمہ کرام کی مدح کو بھی ضروری سمجھا گیا۔

مذہب کی شکل جب بگڑنے لگتی ہے تو اس میں ایسے عناصر اور روایات شامل ہو جاتی ہیں جو نص صریح کی ضد ہوتی ہیں۔ انہیں قرآن و سنت کی کوئی سند حاصل نہیں ہوتی۔ لیکن وہ مذہب میں پوری طرح راہ پا لیتے ہیں۔ یہی روایات مذہب بن جاتی ہیں اور شعر و ادب میں اس مذہب کی ترجمانی ہوتی ہے کربلا کے واقعات کی بھی یہی صورت ہے تاریخوں میں یہ واقعات نہایت مختصر انداز میں پیش کئے گئے ہیں۔ لیکن خود ساختہ روایات کے طوفان نے کیا سے کیا بنا دیا۔ انیس و دبیر کے مراثی میں جو تفصیلات بیان کی گئی ہیں ان کی بنیاد تخیل پر ہے۔

مرثیہ لکھنوی شاعری کے مذہبی رجحانات کا مکمل طور پر غماض ہے۔

آل احمد سرور نے لکھنوی شاعری کے مکمل رجحان کو ایک فقرے میں بیان کر دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"لکھنؤ کی تہذیب کا تکلف ناسخ کے بیاں اور اس کی مذہبیت انیس کے بیاں اور اس کا لوچ اور نزاکت شوق کے بیاں میں ہے۔"

شاعری سیاست کے لحاظ سے آزاد رہے تو اس میں سادگی، خلوص اور سلاست ہوتی ہے۔ عشق و محبت اور عرفان و تصوف کے مضامین اس میں بیان ہوتے ہیں۔ دہلی کی تباہی کے بعد جب شاعری کا مرکز لکھنؤ بنا تو وہاں کے حالات مختلف ہو گئے شاعری ایک پیشہ بن کر رہ گئی۔ شاعر لوگ حصولِ دولت کے لئے دربار سے وابستہ ہو گئے شاعروں کو تو اس سے فائدہ پہنچا۔ ان کی بڑی قدر و منزلت ہونے لگی۔ لیکن شاعری خیال آرائی اور ظاہر پرستی بن کر رہ گئی۔

امرا اور رؤسا کو خوش کرنے کے لئے شاعروں نے مسخروں اور نقالوں کا روپ دھار لیا۔

شاعری میں وہ متانت اور پاکیزگی نہ رہی جو اس کا طرۂ امتیاز تھی۔ خیالات کی بلندی اور وقعت میں بھی کمی آگئی۔ نتیجتہً شاعری محدود دائرے کے اندر بند ہو کر رہ گئی۔ اور اس کی ترقی رک گئی۔

پاکیزہ اور نفیس خیالات کی جگہ مبتذل اور رکیک خیالات نے لے لی داخلی کیفیات کے بجائے خارجی پہلو بیان ہونے لگے۔ محبوب کے احساسات و جذبات کے بجائے اس کا سراپا بیان ہونے لگا۔ پاکیزہ جذبات کے اظہار کے بجائے سفلی جذبات نے شاعری میں راہ پالی۔

شاعری کے سر سے روحانیت اور تصوف کا سایہ اٹھ گیا۔ یہ سب کچھ سیاسی حالات کا نتیجہ تھا۔

سوال :۔ آتش اور ناسخ کو دبستان لکھنؤ کے نمائندہ شعراء کا مقام حاصل ہے۔ اس قول کی روشنی میں دونوں شعراء کے کلام پر تبصرہ کیجئے۔

جواب :۔ اردو شاعری میں ایک عرصہ تک یہ بات موجب بحث رہی ہے۔ کہ دبستانِ لکھنؤ کا نمائندہ شاعر کون ہے، آتش یا ناسخ؟ اس مسئلہ پر طویل بحثیں ہو چکی ہیں، اور دونوں شعراء کے پرستار اپنے اپنے نقطۂ نظر سے ایک دوسرے کی برتری ثابت کرنے کی کوششوں میں رہے ہیں، دونوں گروہوں کے دلائل کا جائزہ لیا جائے، تو معلوم ہو گا کہ محاکمہ کے لیے شاعری کے اوصاف سے کم، اور شخصیات سے زیادہ دلچسپی رہی ہے، یہی وجہ ہے کہ شخصیت پرستی کے جنون نے کوئی صحیح اور معیاری فیصلہ نہ ہونے دیا۔ اس کا فیصلہ اسی صورت میں ممکن ہے، جب غیر جانبداری سے فن کے معیاروں کو بنیاد بنا کر محاکمہ کیا جائے۔ یعنی یہ دیکھا جائے کہ دونوں کی شاعری میں مواد کا معیار کیا ہے؟ اور اس معیار کو کس انداز سے پیش کیا گیا ہے؟

جہاں تک ناسخ کا تعلق ہے۔ اس کی شاعری میں فکر و نظر کی کمی ہے۔ زندگی کی بصیرتوں اور حقیقتوں کا بیان بہت کم ہے۔ زندگی کے متعلق اس کا کوئی مستقل رویہ نہیں بنتا۔ ناسخ کی شاعری زبان کی شاعری ہے اس میں مواد کا حسن نہیں ہے، صرف زبان کی جادوگری سے شاعری کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناسخ کے احسان زبان پر یقیناً ہیں۔ اس سے انکار نہیں، کہ اس نے زبان کی صفائی اور لفظوں کی فصاحت کی باقاعدہ تحریک کے طور

پر علمبرداری کی تھی۔

ناسخ نے اپنی شاعری میں بنیادی مقام زبان کو دے دیا ہے۔ یہی ان کی تباہی کا باعث بنا۔

ناسخ ناسخ گویا تمام عمر زبان کو سنوارتے رہے اور اپنی شاعری کو بگاڑتے رہے" یہ رائے بڑی حقیقت پسندانہ ہے۔ اس میں ناسخ کے فنی زوال کی داستان عبرت عیاں ہے۔ یوں دیکھا جائے تو ناسخ کے بعض کارنامے بھی ہیں، جو اس زوال کا نتیجہ ہیں۔ انہوں نے اس نظریہ کی بنیاد ڈالی کہ شاعری کے لیے ایک خاص قسم کی ادبی زبان کا ہونا لازمی ہے۔ ان کے تصور میں شاعری کوئی ایسی شے نہیں جو صرف جذبے کے مواد سے تعمیر کی جا سکتی ہو۔ یعنی شاعری کے لیے خاص زبان کی ضرورت ان کے نزدیک بنیادی ضرورت ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ ناسخ کا اصلی کارنامہ ادبی یہی ہے کہ انہوں نے ادبی زبان کی تصیح و توسیع کے لیے خاص کوشش کی ہے اور شستہ مذاق کی تشفی کے لیے الفاظ کے ثقل و گرانی اور حروف کی صوتی خوبیوں اور خرابیوں کے توضیحی اصولوں پر زور دیا ہے۔ زبان کو ایک تہذیبی سطح پر لانے کی کوشش کی۔ انہوں نے شاعری کے تجربات کے لیے لفظ کی فصاحت کو بنیادی اہمیت دی۔ انہوں نے شعر کے ڈھانچہ کو زیادہ مکمل اور بے عیب بنانا چاہا تاکہ اس میں کوئی جھول نہ پڑے اور اس کی موسیقی با اصول اور مرتب ہو، اور معنی کے لحاظ سے شعر قابل فہم، مانوس اور قابل قبول بن جائے، اس میں کوئی پیچیدگی، کوئی ابہام، کوئی رکاکت، کوئی بھونڈا پن پیدا نہ ہو۔ ناسخ کا نظریہ زبان یہ تھا کہ جذبے کی زبان کسی فرد کی زبان خاص نہیں بلکہ اپنے زمانے کے شستہ مذاق لوگوں کی مشترک زبان ہوتی ہے۔ ناسخ ہی کے ذریعے اردو شاعری اور اردو ادب نے اپنا آپ پہچانا اور اس نے فارسی قواعد کے بیشتر مستعار انداز اور ہندی سنسکرت کی نہ جذب ہونے والی اصوات و تراکیب کو مسترد کرتے ہوئے شاعری میں خالص اردویت کا حق جتلانا شروع کیا۔ مگر محض زبان کے چکر میں پھنس کر ناسخ کے ہاں سے وہ شے رخصت ہو گئی، جس کا نام شاعری کا جوہر ہے۔ بس اس میں شاعرانہ جوہر کی کمی ہے، اسلئے اس کی شاعری عظیم بننے سے رہ گئی، اور آج اسے شاعر سے زیادہ زبان کا استاد کہا جاتا ہے، یہ سچ ہے کہ ناسخ کی شاعری میں لکھنؤ کے تکلفات اور تصنعات سمٹ کر آ گئے تھے۔ اور اس نے تہذیبی اقدار کی نمائندگی بھی کی۔ لیکن یہ نمائندگی بہتر طور پر نہ ہو سکی، کیونکہ ناسخ محض تکلفات

تک محدود ہو کر رہ گئے تھے۔ لکھنوی معاشرے کی اصل روح تک رسائی حاصل نہ کر سکے تھے۔

آتش

اس کے مقابلے میں آتش کو لیجئے۔ اس کے ہاں زندگی کا ایک واضح نقطۂ نظر اور اس کی بصیرتوں و حقیقتوں کی آگاہی کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کا بھی حسن موجود ہے۔ ناسخ و آتش میں یہ فرق ہے کہ ناسخ نے محض زبان کو شاعری سمجھ لیا تھا اور آتش زبان کے علاوہ شاعری کے مواد کو بھی پیش نظر رکھتے تھے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ ناسخ و آتش کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"عام خیال یہ ہے کہ لکھنو کی شاعری کے نمائندہ خاص شیخ امام بخش ناسخ ہیں۔ ایک لحاظ سے یہ مجھے بھی تسلیم ہے مگر یہ اس صورت میں ہم لکھنوی شاعر کو ایک ایسی اصطلاح قرار دے لیں جس کے معنی ہوں "محدود درجہ مصنوعی اور کھوکھلی شاعری"۔"

مگر میرا خیال یہ ہے کہ ناسخ کو لکھنؤ کا بہترین نمائندہ قرار دے دینا لکھنؤ کی لطیف ادبی روح کے ساتھ سخت ناانصافی ہے۔ ناسخ کی نمائندگی کا عقیدہ اس ادبی عصبیت کی پیداوار ہے جس نے دہلی کی شاعری کو اتنی ملکوتی تقدیس بخش دی کہ لکھنؤ کی شاعری کو سراپا خرابی سمجھ لیا گیا۔ آتش میں جو اوصاف نظر آئے، انہیں دہلی سے منسوب کر دیا گیا یہ دراصل دلبستانوں کی لڑائی ہے، دبستانوں کی لڑائی کا یہ نقطۂ نظر بدلنا پڑے گا۔ ان وجوہ کی بنا پر آتش کو دہلوی شاعری سے وابستہ کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ کیوں نہ ہم آتش ہی کو لکھنؤ کا نمائندہ شاعر تسلیم کر لیں۔ جس کی شاعری میں لکھنؤ کے مزاج و معاشرت کے روشن اور اچھے عناصر اپنی جملہ لطافتوں سمیت آ گئے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ محاکمہ کرتے ہوئے آتش کو ترجیح دیتے ہیں۔

لکھنؤ کا صحیح نمائندہ

"میں تو یہ کہوں گا کہ لکھنوی ادب اور شاعری کا صحیح نمائندہ آتش ہی تھا، ناسخ نہ تھا، کیونکہ آتش کے کلام میں اسی زندگی کی لطافتوں کی روح کھنچ کر اس طرح جلوہ گر ہو گئی ہے جس طرح شراب کے جوہر میں شراب کی روح کشید ہو کر سراپا لطافت بن جاتی ہے۔ اور اگر غور کیا جائے تو آتش کی شاعری لکھنوی شاعری کی ہی روح لطیف ہے۔ انہوں نے لکھنؤ کے عام مضامین کو لے کر ان کو مہذب لہجے میں (اور فنکارانہ انداز میں) ایک نفیس چیز بنا کر پیش کیا ہے۔ انہوں نے ابتذال کی عام روش سے بچ کر لکھنوی روح کو ایک ایسے روپ میں پیش کیا ہے، جو لکھنوی (دہلی کا ہرگز نہیں) مگر شریفانہ اور تہذیب یافتہ، جس میں لہجہ و زبان کی تہذیب اور شرافت بھی ہے اور احساس چبھن بھی جس کو فکر معقول نے بہت معتدل اور خوش گوار بنا دیا ہے۔ آتش ہی

لکھنؤ کا وہ بڑا شاعر تھا، جس لکھنؤ کے مشاعروں کے لیے بھی شاعری کی۔ اور اس کی یہی شاعری ہے جس میں لکھنؤ کا وہ ادب پیدا ہو گیا ہے، جس کی حیثیت مستقل ہے۔"

"ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی نے بھی اپنی تصنیف مقدمہ کلام آتش، میں یہ نقطہ پیش کیا ہے کہ آتش ہی لکھنوی دبستان کی نمائندگی کا حق رکھتے ہیں، وہ لکھتے ہیں کہ ناسخ کے پاس صرف کرتب تھا، استادی اور زبان دانی کا دعویٰ تھا، لیکن آتش اس کے علاوہ بھی بہت کچھ تھے۔ وہ وجدان اور احساس جمال کے مالک تھے، اور ان کے حواس خمسہ پورے طور پر بیدار تھے۔ زندگی کے گوناگوں تجربات سے متاثر ہونا اور انہیں ہضم کرکے اپنی تخلیقات میں آب و رنگ دینا بھی انہیں آتا تھا۔ اس لیے جب بھی ان کے اندر کا شاعر بیدار ہوتا تھا اور جذبہ تخلیق ان کا ساتھ دیتا تھا وہ حقیقی شاعری کا دامن نہیں چھوڑتے تھے، چونکہ ان کا بہترین کلام سچے انسانی جذبات و احساسات سے معمور ہے۔ اس لیے وہ موثر ہے۔ لیکن فنی تکمیل میں وہ ناسخ کے بھی مرہون منت ہیں، یہ اس طور پر کہ اصلاح زبان کی تحریک کے اثر سے اس وقت لکھنؤ کی زبان میں جو تراش خراش ہو رہی تھی، جو سلاست و روانی جو چستی و صفائی، اور جو نکھار پیدا ہو رہا تھا اس سے آتش نے خاطر خواہ فائدہ اٹھایا ہے۔ بلکہ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو لکھنؤ اسکول کی تحریک زبان کا مثبت نتیجہ آتش اور شاگردان آتش کی شاعری ہے زبان صحیح معنوں میں اسی وقت قابل ہوتی ہے، جب ایسے ادبی نمونوں کے لیے استعمال کی گئی ہو، جو زبان کے علاوہ بھی اپنے اندر دلکشی رکھتے ہوں۔ آتش کا کلام ناسخ کی نسبت شاعرانہ اور تخلیقی عناصر زیادہ رکھتا ہے۔ اس لیے زبان کا سکہ ڈھالنے میں آتش کا کلام سونے پر سہاگہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ناسخ تخلیقی قوت کے فقدان کی وجہ سے ذہنی ورزش کی طرف مائل رہے، اس لیے ان کا کلام زندگی سے دور جا پڑا۔ اور اس میں کوئی رس باقی نہ رہا"

اعظمی صاحب کا یہ کہنا بالکل درست ہے، کہ ناسخ میں شاعری کی تخلیقی قوتوں کا فقدان تھا اور اس فقدان کی وجہ سے وہ شاعرانہ کرتبوں اور ذہنی ورزش کی طرف مائل ہو گئے۔ اس ذہنی ورزش کا یہ نتیجہ نکلا کہ ناسخ کی شاعری میں زندگی کا حسن و جمال اس کی تلخی و شیرینی نظر نہیں آتی۔ صرف الفاظ کا چکر ہے جس میں وہ گرفتار ملتے ہیں، اس گرفتاری سے ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کو سخت نقصان پہنچا۔ رام بابو سکسینہ نے بھی ناسخ کے مقابلے میں آتش کو سراہا ہے وہ لکھتے ہیں۔

"کلام میں ان کے تخلص کے اعتبار سے گرمی بہت ہے۔ تصنع اور تکلف مطلق نہیں،

نہ معمولی اور مبتذل خیالات ہیں، جن کا عیب شکوہ الفاظ سے چھپایا ہو۔ نہ بے جا و فضول تمثیلوں سے شعر بے مزہ کئے گئے ہیں۔ ترشے ہوئے الفاظ آبدار موتیوں کی طرح لڑی میں پروئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اکثر اشعار میں روانی موسیقی کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ محاورات ایسے برمحل استعمال کیے گئے ہیں، کہ شاعری مرصع سازی معلوم ہوتی ہے۔ یہ سچ ہے کہ ان کی شاعری میں تیز انعکاس اور میر کی طرح درد و اثر کی تڑپ نہیں ہے۔ پھر بھی ان کے بعض اشعار پوری اردو شاعری میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ میر و غالب کے بعد اگر کسی کا مرتبہ ہے تو وہ آتش ہے۔"

محوی یہ ہے کہ بندش کی چستی، الفاظ کی حلاوت اور مضمون کی بلندی میں آتش کو ناسخ پر فوقیت حاصل ہے۔ آتش کے یہاں الفاظ نہایت شیریں اور مزیدار ہوتے ہیں، بخلاف ناسخ کے، کہ ان کو موٹے موٹے الفاظ کا شوق ہے، آتش کے یہاں اکثر اشعار نیچرل ہوتے ہیں۔ ان میں بے تکلفی اور تڑپ، ناسخ کی نسبت زیادہ ہوتی ہے۔ ناسخ کے کلام میں صرف شکوہ الفاظ استعارات اور تشبیہیں ہیں۔ اور جو مزہ اور حلاوت کہ آتش کے یہاں ہے، اس میں مطلق نہیں ہے۔ زبان کی صحت و صفائی دونوں کے یہاں ہے۔ مگر اس میں شک نہیں، کہ بہ حیثیت ایک حقیقی شاعر کے آتش کو ناسخ پر ترجیح ہے۔"

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں۔

"لکھنوی شاعری کے عام رنگ کو آتش نے آنکھ بند کرکے قبول نہیں کیا ہے۔ یعنی ان کے یہاں خارجی مضامین اور متعلقات حسن کا ذکر اگر موجود بھی ہے، تو اعتدال کی حد تک ہے۔ جذبات نگاری، جس کی مثالیں عام طور پر لکھنوی شعراء کے کلام میں مفقود ہیں، آتش کا خاص رنگ ہے۔ خیال بندی اور مضمون آفرینی کو وہ ناپسند کرتے ہیں اور اس کی جگہ اس عہد کے پرتکلف رنگ کے علی الرغم، سادگی اور سلاست کی طرف مائل ہیں، اس سے ایک بات اور واضح ہو جاتی ہے، یعنی اگرچہ شیخ ناسخ کی بدولت لکھنوی شاعری کا ایک خاص رنگ پیدا ہو گیا تھا اور لکھنوی حضرات عام طور پر اس کی داد دیتے ہیں۔ لیکن اسی زمانے میں ایک رنگ ایسا بھی نظر آتا ہے، جو اس کی ضد ہے، اور لوگ اسے بھی پسند کرتے ہیں اور داد دیتے ہیں۔

کلاسیکی اُردو ادب کی تاریخ

حِصّہ نظم

سوال:۔ میر کی غزل سے ابھرنے والے تصوّرِ عشق میں حقیقت اور مجاز کے دونوں رنگ ملے جلے ہیں۔ بحث کیجیے اور مثالیں دیجیے۔

جواب:

غزل ایک ایسا طرزِ اظہار اور پیرایہ بیان ہے جو مشرق کے مزاج، مشرقی افتادِ طبع اور مشرقی ذہانت وفطانت کے ہم آہنگ ہے اس کا آہنگ اور انداز مشرقی احساس وشعور کی رفتار کے ساتھ پوری طرح مناسبت رکھتا ہے۔ جو فضاء اس میں پیدا ہوتی ہے اس میں مجموعی اعتبار سے مشرق کی تہذیب اور تہذیبی ماحول کا عکس نظر آتا ہے۔

یہ مشرقی انداز، یہ مشرقی مزاج، یہ مشرقی ذہانت وفطانت، یہ مشرقی آہنگ اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی فضاء جو غزل میں نظر آتی ہے، وہ مخصوص تہذیبی اور معاشرتی حالات کا نتیجہ ہے۔ یہ تہذیبی اور معاشرتی حالات مخصوص جغرافیائی حالات اور مخصوص تاریخی واقعات کے ہاتھوں پیدا ہوئے ہیں۔ مشرق کی آب وہوا، افراد کو بڑی حد تک جذباتی بناتی ہے اور اس کے جذباتی ہونے ہی کا یہ اثر ہوتا ہے کہ مشرق کے افراد شدتِ احساس کی وجہ سے زندگی کے ہر پہلو کو داخلی انداز میں دیکھتے ہیں۔ غور وفکر ویسے مشرق کی گھٹی میں ہے۔ لیکن اس کا اظہار تفصیل و وضاحت کے بجائے حد درجہ اختصار کے ساتھ ان کے یہاں ضروری ہے۔ کیونکہ یہاں غور وفکر کا اظہار اتنی اہمیت نہیں رکھتا جتنا کہ اس کا محسوس کرنا اور محسوس کرکے اسے برتنا۔ اس اظہار میں دھیما پن اور رفتار میں نرمی اور آہستہ روی ہے۔"

(عبادت بریلوی)

غزل کا یہی خاص مزاج ہے جو غزل کے عناصر کو جنم دیتا ہے۔ اسی مزاج سے وہ اجزا ترتیب پاتے ہیں۔ جن کی ترکیب سے غزل ظہور میں آتی ہے۔ غزل کے عناصر وہی ہیں جن کے حسین امتزاج سے شاعری کی قوسِ قزح کی سی دل کشی اور لطافت نصیب ہوتی ہے۔ شفق کی سی رنگینی اور رعنائی ملتی ہے ___ اور یہ عناصر ہیں مواد اور ہیئت، معانی اور صورت۔

ہیئت اور صورت کے مفہوم میں بڑی وسعت ہے۔ ان الفاظ سے مراد صرف زبان کا استعمال اور اندازِ بیان نہیں ہے۔ ہیئت ایک طرف تو (اپنے وسیع مفہوم میں) وہ طریقِ اظہار ہے جو فن کار استعمال کرتا ہے اور دوسری جانب جذبات سے بھرا ہوا وہ پُر اثر اور کسی حد تک مانوس اظہار بیان ہے جو غزل گو اور سامع کے درمیان رابطہ اور رشتہ کا کام دیتا ہے۔ اس میں زبان۔ زبان کی تمام آرائش، اثر اندازی کے تمام طریقے، مواد کے تمام سانچے، حسن ولطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے

اور ان سب سے بڑھ کر مواد کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس دلا کر ایک مکمل فنی نمونہ پیش کرنا سبھی کچھ شامل ہے۔

غزل کی صورت اور ہیئت میں مطلع، مقطع، قافیہ اور ردیف بھی شامل ہیں اور یہ چیزیں غزل کی خارجی صورت کو ایک حسن عطا کرتی ہیں۔

موضوع و مواد سے مطلب وہ جذبات، احساسات، خیالات ہیں جو شاعر کے ذاتی تجربے کے طور پر شعر میں ظاہر ہوتے ہیں۔ موضوع مواد سے مراد غزل کا معنوی پہلو ہے۔ غزل کے موضوعات میں سب سے بڑا موضوع عشق ہے۔ اس کے علاوہ تصوّف، فلسفہ اور سیاست وغیرہ بھی اس کے موضوعات ہیں۔

اس تمام تمہیدی گفتگو کو سامنے رکھتے ہوئے اب اس امر کا جائزہ لینا ہمارے لئے بے حد آسان اور سہل ہو جاتا ہے کہ ولی کے کلام میں اس کی قدامت کے باوصف وہ تمام عناصر موجود ہیں جن سے غزل کا مزاج ترتیب پاتا ہے اس کے یہاں مواد اور موضوع متنوع صورت میں ملتا ہے۔ اس کے یہاں تصوّف بھی ہے اور عشق بھی۔ فلسفہ بھی ہے اور معرفت بھی۔ ہجر و وصال کے مضامین بھی ہیں اور مابعد طبعی مسائل بھی۔ ان تمام موضوعات کی تفصیل سوال نمبر ۱ میں ملاحظہ ہو۔

یہاں نہ صرف موضوع و مواد پر ہی زور ملتا ہے بلکہ صورت اور ہیئت کی اہمیت کا بھی احساس جلوہ گر نظر آتا ہے۔ مثلاً الفاظ کا صحیح استعمال، انداز بیان، طرز ادا، تمثیلیں، اشارے، ایمائیت، رمزیت، موسیقی، غنائیت، داخلیت، جذباتی رنگ سب عناصر ہیئت ولی کی غزل کو دل کش بنانے کے لئے ایک حسین امتزاج کے ساتھ موجود نظر آتے ہیں۔ مطلع اور مقطع کا اہتمام بھی ہے اور قوافی اور ردیف کی پابندی کا خیال بھی۔ متنوع بحروں کے التزام کا گہرا احساس بھی ہے اور تشبیہ و استعارات اور دل کش تراکیب و الفاظ کے استعمال کا شعور بھی —— یہاں پر غزل کو ایک نئی زبان دینے کا رجحان بھی دکھائی دیتا ہے اور ایک منفرد اسلوب بیان پیش کرنے کی شعوری کاوش بھی۔ غزل کو صنائع و بدائع کے زیور سے آراستہ و پیراستہ کرنے کی کوشش بھی ہے اور فصاحت و بلاغت کی تمام شرائط کی تکمیل و تعمیل بھی۔ الغرض موضوع و مواد اور صورت و ہیئت کی تمام خوبیاں ایک متوازن شکل میں ولی کے کلام میں موجود ہیں۔ اگر ان کے کلام کی تمام خوبیوں کو مختلف عنوانات کے تحت پھیلا جائے تو اس کے لئے ایک بہت بڑی تفصیل درکار ہوگی۔ آپ ان کی تشبیہات ہی کو لے لیں۔ ان کی غزل کو حسن و لطف کا مرقع کہا جا سکتا ہے ہر شعر

میں لذت شہد و شکر آوے۔

یک گل کو اس حال میں اُس وقت نہ پاوے
جس وقت چمن بیچ وہ رشکِ چمن آوے

"یہ ساری غزل اسی پیرایہ بیان کی حامل ہے، جس وقت، جب، جب سے، اگر جیسے لفظوں کے ذریعے ولی نے "اثرات" کے سینکڑوں تصوّر دلائے ہیں۔ اور ان کے ضمن میں حسنِ محبوب کی مشابہتوں کو اُبھارا ہے۔ یہ رنگ ولی کے پیرایہ ہائے بیان میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں پر ہمیں ولی کے ایک خاص رجحان کا احساس ہوتا ہے کہ ان کے شرطیہ جملے (اور ان کی اگر، مگر) یعنی "اگر ایسا ہو تو ایسا ہوگا" کا انداز ان کے ذہن کے شک اور لامرکزیت کو ظاہر کرتا ہے۔ ولی کے کلام میں بڑی کثرت سے ایسے جملے ملتے ہیں۔ بجا ہے، اگر، عجب نہیں اگر، لائق ہے اگر،

بجا ہے دل جلوں کا سینہ کباب ہووے

میں کتنا شک پایا جاتا ہے۔ یہ ایک منطقی بیان ہے جس میں ایک امکان کا ذکر ہے کسی تجربے اور عمل کا نہیں۔ اسی طرح ولی کے کلام میں تجربے کی بجائے خواہش اور تمنّا کا اظہار زیادہ ہے:-

اگر موہن کرم سوں مجھ طرف آوے تو کیا ہووے
ادا سوں اس قدِ نازک کوں دکھلاوے تو کیا ہووے (پوری غزل)

"ولی کے فن کا یہ خاص پہلو نہایت قابل غور ہے کہ اس قسم کے دھیمے اور ٹھنڈے اور غائبانہ پیرایہ ہائے بیان کی افسردگی اور "خنکی" کو دور کرنے کے لئے انہوں نے تقریباً ہر جگہ تلافی کی صورتیں پیدا کی ہیں جس کی وجہ سے کلام میں مذکورہ بالا امور کے باوجود "خنکی" نہیں پیدا ہوتی بلکہ کچھ گرمی اور جوش کا احساس ہوتا ہے۔ تلافی کی ایک بڑی صورت یہ ہے کہ ان کے جملے خبریہ اور غائبانہ بہت کم اکثر خطابیہ اور ندائیہ ہیں۔ تجھ لکھ، تجھ حسن، تجھ زلف، تجھ ناز، تجھ خال، تجھ نین اور اس قسم کے دوسرے جملے بار بار دُہرائے جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کا کلام بڑا خوش رنگ اور خوش گوار ہے۔ بہار آفریں الفاظ، خوش صورت تراکیب، گل وگشت کی تکرار، حسن کے ترانے اور نغمے، مناسب بحروں کا انتخاب اور اسالیب فارسی سے گہری واقفیت اور ان سے استفادہ ان سب باتوں نے ولی کو ایک بڑا رنگین شاعر بنا دیا ہے اور ان کے تغزّل کو ایک منفرد مرتبہ بخش دیا ہے"۔ (سیّد عبداللہ)

ولیؔ سے پہلے جس قسم کی شاعری دکن میں مروّج تھی اس کی وضاحت پیچھے گزر چکی ہے اس کی مثالیں بھی دی جا چکی ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ، وجہی، ہاشمی وغیرہ اسی دور کے نمائندہ شاعر تھے۔ یہ خالص دکنی دَور تھا۔ اس دور کی شاعری پر ہندی اور بھاشا اور مقامی زبان کا بڑا گہرا اثر تھا۔ اس دور کی غزلوں نے اُردو غزل گوئی میں کوئی خاص اضافہ نہیں کیا۔ جن شعراء نے چند غزلیں لکھیں اس میں یا تو تفنن طبع کو دخل تھا یا محض خانہ پُری پیش نظر تھی۔ ظاہر ہے۔ ان حالات میں غزل کی روایات کو پوری طرح نہیں برتا جا سکتا تھا۔ بہر حال جو ابتدائی کوشش اس سلسلے میں کی گئیں انہوں نے غزل کی ترقی کے لئے ایک زمین ضرور تیار کی اور جس وقت بھی حالات اس کے لئے ساز گار ہوئے اس نے تیزی سے ساتھ آگے بڑھنا شروع کر دیا اور اس طرح وہ خود دکن میں ترقی کی ایسی منزل پر پہنچی کہ آگے چل کر خود شمالی ہند نے اسے اپنے لئے شمع راہ بنایا۔

ولیؔ اسی عبوری دَور کی پیداوار تھے۔ جبکہ غزل کی زبان دکنی یا ہندی زیادہ تھی اور اردو کم۔ یہ اس لطافت سے عاری تھی جس نے ولی کو مقبول بنا دیا۔

ولی کو نسبتاً ایک ترقی یافتہ زبان ملی اور انہوں نے غزل کے لئے ایک زبان بھی بنائی ان سے پہلے پچھلے سو ڈیڑھ سو برس کی زبان کے نمونے بھی موجود تھے۔ اور چونکہ وہ قدرتی شاعر تھے اس لئے انہوں نے غزل کی زبان تخلیق بھی کی۔

مولانا عبدالحی مصنف گلِ رعنا کے خیال کے مطابق اورنگ زیب عالمگیر کے حملہ دکن کے زمانہ میں لشکر کے ہمراہ بڑے بڑے فارسی کے شعرا اور ادباء بھی اورنگ آباد پہنچتے رہے اور شمالی ہند کے ان بڑے بڑے شعرا کی وجہ سے دکن میں ایک نیا ادبی ذوق پیدا ہوا۔ جس سے وہ غزل تخلیق ہوئی جو فارسی کے بلند ترین نمونوں کے مطابق تھی۔ یعنی دلی کا اور فارسی زبان کا اثر بھی ہوا جس سے ولی نے استفادہ کیا اور غزل گوئی میں ترقی کر گئے۔

ابتدا میں ولیؔ بھی اسی پرانے رنگ سے متاثر تھے۔ جو خالص دکنی اور ہندی اثر کا نتیجہ تھا۔ چنانچہ اس سلسلہ میں ان کے کلام کا وہ حصّہ خاص طور پر قابل غور ہے جو انہوں نے دہلی آنے سے قبل کہا۔ خاص طور پر وہ حصّہ جو ولی نے سعداللہ گلشن کے مشورے قبول کرنے سے پہلے لکھا۔

اس ملاقات کے بعد ولیؔ کے کلام سے دکنی اور گجراتی کا غلبہ کم ہونے لگا۔ اور فارسی کی

خوبصورت ترکیبوں اور متصوفانہ لب و لہجہ کا اثر بڑھنے لگا۔

"موجودہ شاعری کا رنگِ تغزل قافیہ و ردیف کے التزام کے ساتھ ولی دکنی سے پہلے بکثرت ہندوستان میں مروج نہ تھا۔ جتنے مشاہیر شعرا گزرے ہیں اور جنھوں نے اپنے دیوان غزلیات یا دیگر تصانیف نظم بالترتیب جمع کی ہیں۔ ان سب کا صدرِ انجمن ولی کے سوا کوئی نظر نہیں آتا۔ امیر خسرو یا ان کے بعد جس کسی نے اپنے زمانے کی اردو یا ہندی میں جو کچھ کہا ہے اس پر "دیکھیں موسیٰ پڑھیں خدا" والی مثال صادق آتی ہے اور پھر وہ نہ صرف ردیف وار ترتیب سے معرا ہے۔ بلکہ دو چار غزلیں یا دس بیس ۲۰ شعروں سے زیادہ تعداد نہیں۔ خسرو کے اشعار اگرچہ ہزاروں کی تعداد کو پہنچتے ہیں لیکن اُن کے انداز میں اور نشستِ الفاظ میں بھاشا اور فارسی کا ملمع ایسا اور اتنا چڑھا ہوا ہے جس کو ولی کے ریختے سے کوئی مناسبت نہیں۔ ولی کی بعض غزلیں بھی اگرچہ دکنی زبان و محاورات میں ہیں مگر ان کا مترادف و مقفیٰ ہونا ایجاد یا التزام خاص کا ضامن ہے۔ اس لئے وہ لوگ جو خان آرزو اور شاہ حاتم وغیرہ سے شعرائے اُردو کا طبقہ اوّل میں شمار کرتے ہیں۔ ولی کے سوا اور کسی کو من الحیث المجموع باوا آدم نہیں کہہ سکتے۔

یہ کہنا کسی حد تک درست ہے کہ ولی سے پہلے نہ صرف ریختہ گو شاعر بلکہ صاحبِ دیوان بھی وجود پذیر ہو چکے تھے۔ مگر یہ بات تاریخی اعتبار سے محض ایک خانہ پُری ہو سکتی ہے۔ ورنہ فی الحقیقت حُسن مذاق، حسنِ رنگ اور حسنِ نوعیت سے کم و بیش اصلاح متروکات و ایجادات کے ساتھ فی زمانہ جو اردو شاعری رائج ہو رہی ہے اس کا رہنما اور اس کا بہتر و صحیح مفہوم میں اگر کوئی ہو سکتا ہے تو وہ صرف ولی ہے۔

قطب شاہی سلاطین کے جن دیوانوں کا ذکر کیا گیا ہے اگرچہ ان کا قلمی وجود حیدر آباد اور دکن میں پایا جاتا ہے۔ مگر وہ اور ان جیسے تمام متقدمین کے کلام اپنے اندازِ بیان، دکنی زبان اور طریقۂ نظم و وزن کے سبب سے اس قدر نامونس اور غیر مطبوع ہیں کہ اگر ان تمام دواوین کا تصفح کیا جائے تو بمشکل اور وہ بھی شاید ایک جز ایسا منتخب ہو سکے جس کے لفظی مفہوم کو نہ صرف اہل دہلی و لکھنؤ بے تکلف سمجھ سکیں گے بلکہ دکنی مخلوق بھی بے سمجھے کئے بغیر مطلب نہ بنا سکے۔ بخلاف اس کے ولی کا کلام اور تمام سرمایہ نظم اردو کے لئے مایہ ناز ہے۔ ولی نے اپنے کلام میں بیسیوں جگہ اس کا احساس کیا ہے کہ میں ریختہ گوئی کا موجد ہوں۔ اس دعوے کے ثبوت میں ان کے کلام کو بالاستیعاب دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وقتاً فوقتاً وہ اپنی قابل ترک روش کو چھوڑتے گئے ہیں اور اس کے موجد ہونے کے ساتھ ساتھ ان کا مصلح ہونا بھی مسلّم ہوتا ہے۔ ان باتوں سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو ماننا

پڑے گا کہ جو کارنامہ سامنے موجود ہے اس کے ہوتے ہوئے صرف مسابقت کی دھن میں ان خیالی دفاتر کو پیش کرنا، جو اس وقت نہ سینوں میں ہیں نہ تمام دسترس کے دفینوں میں اس وجودِ موہوم و مجہول کو معلوم و معروف سمجھنا عنقا کو بلبل ہزار داستان کا ہم نوا بنانا ہے۔

سوال :۔ اردو غزل نے ہمیشہ عہد بہ عہد بدلتے ہوئے رجحانات کا ساتھ دیا ہے۔ اس قول کی روشنی میں اردو غزل کے ارتقاء پر اپنے خیالات کا اظہار کیجئے۔

جواب :۔

غزل کو رشید احمد صدیقی نے "اردو شاعری کی آبرو" کہا ہے۔ فراق کے نزدیک "غزل کی شاعری گل شناس اور سمر دان ہوتی ہے۔ چونکہ انسان میں خدا کی سی کلیت بھی ہے۔ اس لئے غزل کے ذریعہ سے کائنات کی ہم آہنگی کو محسوس کیا جاتا ہے" نگار کا ایک نقاد تو یہ پیشگوئی کرتا ہے کہ مستقبل کا شاعر غزل کی آواز پر آواز دے گا۔ اس لئے کہ غزل کا موضوع انسان اور انسانیت ہے۔ غزل میں ہم آپ ہوتے ہیں۔ کائنات کے مجموعی تاثرات ہوتے ہیں اور ہمارے وہ مرکزی جذبات جن کی حیثیت عالمگیر ہے" حالی بھی جو غزل کی اصلاح چاہتے ہیں۔ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ "جس آسانی سے غزل کے اشعار یاد ہو سکتے ہیں کوئی کلام یاد نہیں ہو سکتا۔ (یہ گویا وہی بات ہے، جو آرنلڈ کے "کبھی نہ محو ہونے والے نقوش" میں ہے) ظاہر ہے کہ جو "صنف قوم میں اس قدر دل آویز سائر اور مرغوب خاص و عام ہو اس کا اثر قومی مذاق اور قومی اخلاق پر جس قدر بھی ہو تھوڑا ہے" مگر بیسویں صدی میں عظمت اللہ خان، وحید الدین سلیم اور کلیم الدین احمد نے غزل کی بے ربطی، انتشار غیر ہم آہنگی اور میکانیکت وغیرہ پر بہت زور دیا ہے۔ عظمت اللہ خان کی رائے یہ ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف مار دینی چاہیئے اور کلیم الدین نے اپنے کئی مضامین میں اس پر اصرار کیا ہے کہ غزل نیم وحشی صنف شاعری ہے۔ اس لئے اس میں غیر مربوط و نامکمل خیالات اور محسوسات کا اظہار لازمی ہے۔

ظاہر ہے کہ غزل پر اعتراضات کا سلسلہ آزاد اور حالی کے وقت سے شروع ہوا۔ اس سے پہلے غالب کو تنگنائے غزل کا خیال ضرور آیا۔ مگر دراصل یہ تجمل حسین خان کی مدح کے لئے ایک انداز بیان تھا۔ ہمارے قدما اور متوسطین اپنی دھن میں مست تھے۔ اُن کے سامنے روایات کا ایک تسلسل تھا زندگی کے نشیب و فراز کے باوجود تہذیب و تمدن کا ایک جانا پہچانا رنگ

و آہنگ تھا۔ وہ جاگیردارانہ تمدن کے کچھ آداب رکھتا تھا۔ اخلاق، شرافت، معاشرت، انسانیت کے کچھ معیار تھے۔ ان پر عمل ہوتا یا نہ ہوتا ہو ان پر یقین ضرور تھا۔ شاعری کا ایک سرا خانقاہ سے اور دوسرا دربار سے ملا ہوا تھا۔ جیسے جیسے شاعر خانقاہ سے دُور اور دربار سے قریب ہوتا جاتا وہ دنیوی اور مجازی پہلوؤں کی طرف زیادہ مائل ہوتا جاتا تھا۔ تصوّف جذبات میں گرمی پیدا کرنے کی بجائے رفتہ رفتہ فکر کے لئے ایک نادر سرمایا بن گیا تھا۔ اٹھارھویں صدی سے پہلے اُردو کی غزلوں کی تاریخی اہمیت ہے۔ ولی سے ان کی ادبی اہمیت شروع ہوتی ہے۔ ولی کو آزاد نے اُردو شاعری کا باوا آدم کہا ہے۔ اور انھیں چاسر اور رودکی کا ہم پایہ قرار دیا ہے۔ ولی نے سعد اللہ گلشن کے اشارے سے غزل سے عجمیت کی لے بڑھائی۔ مگر انہوں نے غزل کے علاوہ دوسرے اصنافِ سخن پر بھی توجہ کی۔ غزل کی مقبولیت کچھ تو ایرانی اثر کو ظاہر کرتی ہے۔ لیکن اس سے زیادہ اس تمدن کے مزاج کی غمّاز ہے جس میں کوئی بڑی برقی رو، کوئی نمایاں منزل مقصود، کوئی گہری لگن کوئی نوائے سینہ تاب نہ تھی۔ شاعر کسی نہ کسی طرح زندگی کی بعض سچائیوں کی طرف اشارہ کرکے اس کے حسن اور اس کی رنگینی کے لطفِ بیان سے اپنا اور اپنے حلقے کا دل بہلاتا تھا۔ تمدن اتنا پیچیدہ تو نہیں تھا۔ کہ اس کا ایک فن کار اپنے خونِ جگر کے باغ کی بہاریں دیکھنے میں مست رہ سکتا تھا۔ مگر چونکہ فارغ البال طبقہ ان بہاروں سے اپنا دل بہلانا بھی چاہتا تھا۔ اس لئے شعراء کی سرپرستی کرکے وہ آتش بازی کا تماشا دیکھ لیتا تھا۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعر جو بیشتر متوسط طبقے کا فرد ہوتا تھا۔ اس نظام اخلاق کا پرستار تھا۔ جو بالائی طبقے کے اقتدار اور عوام کی پستی دونوں کو برقرار رکھنے میں مفید تھا۔ غزل کا آئینہ (—) زندگی کے جلوؤں کو منتشر کرکے، رموز و علامات، حجابات و تمثیلات کی ایک دنیا آباد کرکے، جذبات کی عکاسی کے لئے ایک وسیلہ مہیا کرکے، اپنی خودی کی قندیل جلا کر یا حُسن کی مشعل کے سہارے لوگوں کی نگاہیں خیرہ کر دیتا تھا۔ اور بس صدیوں سے ہندوستان کا وہی نظام اپنے پُرانے ڈھرے پر چل رہا تھا۔ بڑے بڑے فاتح آئے اور یہیں مر کھپ گئے۔ لیکن ہندوستان کی دیہی زندگی کا ڈھانچہ نہ بدلنا تھا نہ بدلا اب جا کر اس میں کچھ تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ اس لئے مارکس کے الفاظ میں ہندوستان کے سماج کی کوئی تاریخ نہیں ہے یا تاریخ ہوتی تو اس میں تبدیلیاں ملتیں، تغیرات ہوتے، مختلف قوتوں کا تصادم ہوتا، شہری زندگی میں تبدیلیاں ہوتیں، مگر ان سے کوئی بنیادی فرق نہ پڑا۔ بنیادی فرق انگریزوں کی آمد سے آیا اس لئے غزل پر اعتراض کرنے یا اُس کی تعریف کرنے سے زیادہ غزل گوئی کے تاریخی وجوہ کو

سمجھنا ضروری ہے، غزل گوئی اچھی ہو یا بری ہماری تہذیب کی ایک روایت ہے اور اس تہذیب کے سامنے چونکہ کوئی بڑا نصب العین یا بڑے زمین و آسمان نہ تھے۔ اس لئے یہ چند محوروں کے گرد گھومتی رہی اور چند محدود خیالات کی الٹ پھیر کو مآل زندگی سمجھتی رہی، غزل نے اشاروں کا عادی بنا دیا۔ صراحت اور وضاحت سے دُور کر دیا، مشاہدے اور مطالعے کو زیادہ اہمیت نہ دی۔ غزل گو وہ مسیح ہے جس کے پاس کوئی صلیب نہیں ہے وہ مجاہد ہے جس کے جہاد کا کوئی خاص مقصد نہیں مگر جس کا خلوص مسلّم ہے۔ وہ سپاہی ہے جو لڑنا جانتا ہے یہ نہیں جانتا کہ کیوں لڑ رہا ہے۔

ڈاکٹر یوسف حسین نے غزل گوئی کو دروں بینی اور رمزیت کی معراج کہا ہے۔ غزل گو شاعر کی دروں بینی میرؔ کے یہاں اور اس کی رمزیت غالب کے یہاں اپنے شباب پر ہے۔ آزادؔ کے وقت سے آج تک غزل کے جو ادوار مقرر کیے ہیں۔ اُن سے ہمیں آج بہت زیادہ مدد نہیں مل سکتی دہلی اسکول اور لکھنؤ اسکول اتنے علیحدہ نہیں جتنے سمجھے جاتے ہیں۔ ایک طرف مصحفیؔ، جراتؔ اور انشاء کے یہاں خارجی عناصر کی وہ جھلکیاں ملتی ہیں۔ جو ناسخ و آتش کے یہاں اپنے شباب پر ہیں، دوسری طرف ناسخؔ کے اثر سے دہلی کے شاہ نصیرؔ، ذوقؔ، مومنؔ، ظفرؔ کون بچ سکا ہے۔ داغؔ اور امیرؔ ایک دوسرے سے دُور ہوتے ہوئے بھی کس قدر قریب ہیں۔ اس لئے غالب سے پہلے غزل کے دو اہم رنگوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ایک میرؔ کا رنگ ہے جس میں شاعر ایک شبنمی نگاہ سے حسن، کائنات اور عشق کا مطالعہ کرتا ہے، دوسرے مصحفیؔ کا رنگ ہے۔ جس میں نیرنگ نظر یا رنگینی نظر ہے، یہ رنگینی جمالِ یار کی مرہونِ منت ہے۔ ان دونوں رنگوں کے علاوہ غالبؔ و مومنؔ سے پہلے کے دوسرے تمام رنگ غزل گوئی کے طریقہ راسخہ میں نہیں آتے۔ ناسخ کی زبان لاکھ مستعد سہی۔ مگر وہ دردمند دل نہیں رکھتے تھے ان کے یہاں کوئی بڑا جذبہ یا گہرا ولولہ نہ تھا۔ آتشؔ چونکہ مصحفیؔ کے شاگرد تھے اور خود بھی بانکپن سے قلندری تک پہنچے تھے۔ اس لئے وہ ناسخ کی طرح ریختے کی نئی دیوار اٹھانے پر فخر نہیں کرتے۔ بلکہ وہ سچے تجربات میں ہیروں کی سی آب و تاب پیدا کر دیتے ہیں۔ میں نے میرؔ کے رنگ کی جان بوجھ کر وضاحت نہیں کی تھی۔ ان کی نشریت، یاسیت، سادگی و پرکاری سے مجھے انکار نہیں، مگر ایک لفظ میں اگر ان کی ترجمانی ہو سکتی ہے تو وہ لفظ شبنمی نگاہ ہے۔ میرؔ صرف اس لئے بڑے شاعر نہیں ہیں، کہ بقول عبدالحق کے انہوں نے اپنے دَور کے انتشار اور پراگندگی کی اپنی شاعری میں مصوری کی ہے۔ نہ وہ اپنے سہل و سادہ اشعار کی وجہ سے بڑے شاعر ہیں، میرؔ کی عظمت ان کی بھرپور دردمندی اور بے مثل لالہ کاری میں ہے۔ میرؔ عام طور پر سادہ ہوتے ہوئے فارسی تراکیب و تشبیہات و استعارات سے بڑا کام لیتے

ہیں۔ وہ یاس و حرماں کے ترجمان ہوتے ہوئے بھی قنوطی نہیں کہے جا سکتے۔ وہ اپنی بلندی میں بہت بلند اور اپنی پستی میں کبھی سپاٹ اور کبھی عریاں ہو جاتے ہیں۔ انہوں نے غزل کے موضوع نہ مقرر کئے نہ نافذ۔ انہوں نے اس کا لب ولہجہ، اس کی آواز اور آوازِ بازگشت اس کی زبان اور انداز بیان کو متعین کر دیا۔ یہ لب و لہجہ دربار کے تکلف میں رائج نہیں رہ سکتا تھا۔ اسی لئے غزل کو لکھنؤ نے صنائع بدائع اور ایجادات سے مالا مال کر دیا۔ مگر اس کی عظمت سے محروم کر دیا۔ میر کی غزل ایک دردمند انسان کی آواز ہے۔ جسے شدت احساس نے فریاد پر مجبور رکھا ہے۔ لکھنؤ اسکول کی غزل عام طور پر اس مہذب درباری کی آواز ہے۔ جس نے اپنی انسانیت اور اپنے عوامی اور سماجی رشتوں کو بھلا رکھا ہے۔ میر کے درد میں دردمندی کو پہچانا جا سکتا تھا۔ اور اس کی قدر کی جا سکتی تھی، مگر اودھ کے دربار نے فن کاری کو بھی کاریگر بنا دیا۔

شاہ نصیر، ذوق، اور ظفر سب پر لکھنؤ کا کافی اثر تھا۔ خود غالب نے ناسخ کا اتباع نہ کر سکنے پر ایک خط میں افسوس کیا ہے۔ ان میں سے کوئی لکھنؤ کی عام روایات سے بے نیاز نہیں رہ سکا ہے۔ غالب و مومن کے یہاں ہمیں غزل کا تیسرا رنگ ملتا ہے جسے ہم سہولت کے لئے نازک خیالی کہہ سکتے ہیں۔ دردمندی آئینہ بندی اور کاریگری کے بعد یہ نازک خیالی کوہ کندن و کاہ برآوردن معلوم ہوتی ہے غالب کے ابتدائی اشعار اور مومن کے مخدوفات میں ایسا ہے بھی۔ مگر غالب و مومن کی غزل گوئی ہماری مشرقی تہذیب یا جاگیر دارانہ تمدن کی آخری بہار ہے۔ مومن کی نازک خیالی انہیں طنز و مکر شاعرانہ تک لے گئی۔ انہوں نے حسن کی نفسیات اور عاشق کی واردات پر گہری نظر ڈالی اور باریک بینی میں اس قدر غرق ہو گئے کہ عوام کے لئے ایک چیستان بن گئے۔ غالب کی نازک خیالی انہیں ایک نئی شوخی، اور معنی آفرینی تک لے گئی۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اپنے دور کی بساط الٹتے ہوئے دیکھ رہے ہیں۔ مگر وہ نہ تو منہ موڑ موڑ کر ماضی کی طرف دیکھتے ہیں اور نہ مومن کی طرح بت سنگدل کی طرف، بلکہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کا عزم کرکے طاعت کو مے و انگبین کی لاگ سے بے نیاز کر کے، دیر و حرم کو آئینہ تکرار تمنا کہہ کر واقعہ کو سختی تسلیم کرتے ہوئے جان عزیز کا دم بھر کے، وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش کر کے اس انفرادیت اور شخصیت کا ثبوت دیتے ہیں۔ جو جاگیردارانہ تہذیب کے خاکستر سے پیدا ہوئی ہے۔ غالب نے غزل کی زبان کو ضرور عوام سے دور کر دیا مگر ایک تو انہوں نے اسے بڑی بلاغت تازگی اور خلاقی بخشی دوسرے انہوں نے اسے مرض عشق کے چکر سے نکال کر مہذب انسانوں کے دل کی آواز (دھڑکن) بنا دیا۔ میر سب کچھ ہوتے ہوئے بھی مرض پسند ہے۔ وہ دل جلا ہے، اس

کی آنکھ سے آنسو نہیں تھمتے، وہ بڑا سخت کافر ہے۔ کیونکہ اس نے عشق کو مسلک زندگی بنایا ہے، غالب نے عاشق ہوتے ہوئے بھی اپنی انفرادیت، اپنے ذہن، اپنی آن بان کو نہیں چھوڑا۔ غالب کے یہاں اگر غزل اگرچہ میر کے مقابلے میں عوام سے دور ہو گئی ہے، مگر مجموعی طور پر وہ زیادہ ترقی کر چکی ہے اور زیادہ رفعت کی حامل ہے۔ غزل کو حکیمانہ اسلوب پر قادر کر کے غالب نے جدید شعراء کے لئے بڑی آسانیاں فراہم کر دیں۔ انہوں نے روایت پرستی پر ضرب لگائی۔ تقلید کی خدمت کی۔ انہوں نے مستی اندیشہ ہائے افلاکی کے ساتھ زمین کے ہنگاموں کا بھی لحاظ رکھا۔

انہوں نے ارضیت، انسان دوستی اور صحت مند تشکیک کا آغاز کیا اُن سے پہلے غزل میں ہمیں عام جذبات (GADUPFEELINGS) ملتے تھے۔ انہوں نے اسے شخصیت کی رنگارنگی عطا کی غالب سے پہلے غزل بڑے درد کی پکار اور گہرے دکھ کی آواز ہے غالب کے یہاں ایک نئی شگفتگی رندی، زندگی اور زندہ دلی کا احساس ہوتا ہے۔ غالب زندگی، انقلاب زمانہ پر اپنی قسمت پر ہنس سکتے تھے۔ غزل میں یہ خیال انگیز ہنسی (Thoughtful Laughter) اس سے پہلے نہ تھی۔ غالب نے اس کمی کو پورا کر کے غزل کو باوجود اپنی تنگ دامانی کے ایک مہذب ذہن کا جلوۂ صد رنگ بنا دیا۔ میر مصحفی اور غالب کے چند اشعار کی مثالوں سے میرا یہ خیال واضح ہو جائے گا۔

جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

بود نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت اک اعتبار سا ہے کچھ

چشم خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا
ہم یہ سمجھے تھے کہ بس اب تو یہ آزار گیا

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

دل تڑپے ہے جاں گھلے ہے حال جگر کا کیا ہو گا
مجنوں مجنوں لوگ کہیں ہیں مجنوں کیا ہم سا ہو گا

مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہو گا کوئی زخم
تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا

واں چشم فسوں ساز نے باتوں میں لگایا
دیے پیچ ادھر زلف اڑا لے گئی دل کو

حسرت پہ اس مسافر بے کس کی رویئے
جو تھک گیا ہو بیٹھ کے منزل کے سامنے

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یا رب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

تو اور آرائش خم کاکل | میں اور اندیشہ ہائے دور دراز
دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنّا | درماندگی شوق تراشے ہے پناہیں
پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق | آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا
قیدِ حیات بند و غم اصل میں دونوں ایک ہیں | موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں (غالب)

ان اشعار سے میرؔ، مصحفیؔ، اور غالبؔ کی فن کاری اتنی ظاہر نہیں ہوتی جتنا ان کا فکری میلان یا زاویہ نظر غزل میں اگرچہ کوئی فلسفۂ حیات یا نظریۂ حیات نہیں تلاش کیا جاسکتا۔ کیونکہ غزل کا انتشار اور بے ربطی ان بسی ہوئی بجلیوں کو جلوۂ مسلسل نہیں بننے دیتے۔ مگر فکری میلان کا پتہ ضرور چل سکتا ہے۔ اور اس بنیادی حقیقت کو سمجھے بغیر فکر و فن میں گہرا تعلق ہے۔ مختلف شعرا کے اسلوبِ بیان کا فرق اچھی طرح واضح نہیں ہوتا۔ میرؔ کے یہاں زندگی کا جو المیہ ہے۔ وہ ارسطو کے بہترین معیار پر پورا اترتا ہے۔ میرؔ تنقیہ (KATHARSIS) کے بادشاہ ہیں۔ وہ زندگی کے یاس و حرماں سے اس کی ہیئت چھین کر ایک خاموش حزن، ایک لطیف خلش چھوڑ جاتے ہیں اسی طرح میرؔ اشاروں میں ایک تہذیبی بساط کی محرومیوں اور نارسائیوں کی داستان سناتے ہیں مصحفیؔ کے دور میں لکھنؤ کی زندگی میں ایک رنگینی، چمک دمک اور دلفریبی آگئی تھی۔ یہ چمک دمک ظاہری تھی۔ مگر بہر حال اس میں ایک کشش اور بہار ضرور تھی۔ مصحفیؔ کے یہاں رنگوں، خوشبو، جسم کا احساس ایک حسیاتی (SENSUOUS) کیفیّت کو ظاہر کرتا ہے۔ مصحفیؔ کے یہاں یہ کیفیت ایک دلکش اور خوشگواری لیے ہوئے ہے۔ جرأتؔ کی طرح معاملہ بندی میں تبدیل نہیں ہوئی اور نہ انشاؔ کی طرح طرّاری اور بذلہ سنجی میں۔ حسرتؔ نے شاعری میں آمد اور آورد کی جو تقسیم کی تھی۔ اس میں آمد کے تحت عارفانہ، عاشقانہ اور فاسقانہ تین شاخیں گنائی تھیں۔ وہ فاسقانہ شاعری کو بھی سچی شاعری مانتے تھے گو اُسے بڑی شاعری نہیں سمجھتے تھے۔ یہ وہی بات ہے جو آبِ حیات میں آزاد نے میرؔ کی زبانی جرأتؔ کے متعلق کہی ہے۔ کیفیت اس کی یہ ہے کہ تم شعر تو کہنا جانتے نہیں ہو اپنی چوما چاٹی کہہ لیا کرو۔" چنانچہ جرأتؔ و انشاؔ دونوں کی بے اعتدالی سے مصحفیؔ نے اپنا دامن عام طور پر محفوظ رکھا اسی لئے ان کے یہاں ہمیں دونوں سے زیادہ گہرائی اور استواری ملتی ہے مگر یہ میرؔ کے مقابلے میں پھر بھی اُتھلی شے ہے۔ مصحفیؔ کی تمدّنی بساط کی رنگینی اور اس کی نظر فریبی مسلّم مگر پھر بھی نگاہ یہاں دیر تک نہیں جمتی۔ اوّل تو لکھنؤ کا شاعر دربار کے اثرات سے دہلی کے شاعر کی عوامی اپیل اور مقامی بنیاد کھو بیٹھا ہے۔ دوسرے اس کے سامنے زندگی کی بڑی قدریں

ذوق دیقین کے بڑے پیمانے مقدس آتش خانوں کی آگ اور درد و داغ و سوز و ساز آرزو و جستجو کی گرمی نہیں ہے۔ اس کے اشعار سے ایک لطف و انبساط حاصل ہوتا ہے۔ مگر یہ دیرپا نہیں ہوتا۔ اس سے دل بہل جاتا ہے۔ نہ دنیا بنتی بگڑتی ہے نہ عاقبت سدھرتی ہے۔ لکھنؤ کے مخصوص رنگ میں جو ناسخ و آتش اور ان کے تلامذہ کا عام رنگ ہے جدت ایک جذبۂ نمود لئے ہوئے ہے۔ فن کی پرستش جب فن کی خاطر ہوتی ہے تو وہ فن کو ہمیشہ محدود کر دیتی ہے۔ اچھے ادب کے لئے کچھ میل کی ہمیشہ ضرورت ہوتی ہے۔ مگر یہ میل بلند تصورات، جاندار حقائق اور معنی خیز تجربات کا چاہیئے۔ لکھنؤ کے غزل گو شعراء نے اچھا زمانہ پایا مگر انہوں نے اچھی قدریں نہ پائیں۔ دربار سے انھیں یہ قدریں مل نہ سکتی تھیں اور وہ شہر لکھنؤ کے طلسمات سے نکل کر گرد و پیش کی زندگی سے تجربات اخذ کرنے کو تیار نہ تھے۔ وہ عشق جو تصوف کے اثر سے مستی احوال، یا مستی گفتار کے کام آسکتا تھا ماند پڑ گیا تھا، ایک دوسرے نظام اخلاق نے مذہب کی ظاہری پرستش اور روزمرہ زندگی میں کوچہ و بام کے طواف کو نہ صرف گوارا بلکہ عین شرافت بنا دیا تھا۔ میر کے یہاں بیشتر اور مصحفی کے یہاں بڑی حد تک عشقیہ شاعری صرف عشقیہ نہیں ہے وہ اس سے کچھ زیادہ ہے۔ لکھنؤ کے شعراء میں ناسخ و آتش کے بیشتر تلامذہ سستی عشقیہ شاعری کے چکر میں گرفتار تھے پھر اس عشقیہ شاعری سے جذبۂ تعیش نے اس خلش اس درد و محرومی اس سوز و گداز کو چھین لیا تھا۔ جس سے چشم دل وا ہوتی ہے، جس سے اپنا درد سارے جہان کا درد بنتا ہے۔ جو ایک فرد کی کہانی کو رودادِ جہان بناتا ہے۔ اور آپ بیتی میں جگ بیتی کا رنگ پیدا کر دیتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ خارجیت کے معنی زلف و رخسار اور کنگھی چوٹی کے مضامین کے رہ گئے۔ مختصر غزلیں جو بے ساختہ اور بھرپور ہوتی تھیں، دو غزلوں اور سہ غزلوں کی قافیہ پیمائی میں بدل گئیں۔ سنگلاخ زمین، ذہن کو مقید کرنے والی ردیفیں سستا تصاد اور خشک اخلاقی مضامین، یا محاورے کی چاشنی، یہ غزلوں کی کائنات بن گئے، ناسخ و آتش اور ان کے اثر سے گنتی کے چند شعراء کا رنگ ان اشعار سے واضح ہو سکتا ہے۔

وہ مے خانہ نشین گلیوں میں آوارہ ہوا
محفل مے میں جو آیا تو برائے میکشی

اے منجم دیکھنا ثابت بھی سیارہ ہوا
تھا جو شیشہ جوش مے سے ایک فوارہ ہوا (ناسخ)

چلا ہے اور دل راحت طلب کیا شادماں ہو کر
زمیں کوئے جاناں رنج دیگی آسماں ہو کر (وزیر)

دیکھ لیتی جو اٹھا کر تیرے کیا ٹوٹتے ہاتھ
لیلی اتنا تو نہ تھا پردۂ محمل بھاری (شاہ نصیر)

اگرمی کا گماں ہے اُس پہ پیلا گیری کا
رنگ لایا ہے ڈوپٹا ترا میلا ہو کر (صبا)

سر تلک دست ستم جو نہیں ترا قاتل بڑھا خون جسم ناتواں تل تل گھٹا تل تل بڑھا (ظفر)

زخمی ہوا ہوں تری دزدیدہ نظر سے جانے کا نہیں چور مرے زخم جگر سے (ذوق)

کہے ہے خنجر قاتل سے یوں گلو میرا کبھی جو مجھ سے کرے تو پیئے لہو میرا (ذوق)

اس میں شک نہیں کہ دہلی کے شعراء چونکہ لکھنؤ کی بدمستی اور لغزش سے محروم رہے اور چونکہ ان کی جڑیں کھڑی بولی کے پورے علاقے اور عوامی زبان و خیالات تک پھیلی رہیں۔ اس لیئے وہ فن پر لکھنؤ کے اثر کے باوجود اپنے فکری میلان کو نہ بدل سکے۔ سادگی میں انہوں نے روزمرہ اور محاورے کا دامن تھامے رکھا۔ جذبات میں وہ زیادہ فطری اور کم مصنوعی رہے۔ مگر تاریخی حقائق، بڑھتے ہوئے انقلابی رجحانات، سماجی تبدیلیوں کے نیرنگ کو وہ بھی نہ دیکھ سکے۔ ذوقؔ، ظفرؔ اور مومنؔ بھی اپنی بلندی میں صرف یہیں تک پہنچتے ہیں :۔

اے شمع تیری عمر طبعی ہے ایک رات رو کر گزار یا اسے ہنس کر گزار دے (ذوقؔ)

دیکھا دم نزع دلارام کو عید ہوئی ذوق ولے شام کو "

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے، اپنی خوشی سے آئے نہ اپنی خوشی سے چلے (ظفرؔ)

برسوں گزرے کہ ہوئی خاک ہماری برباد اب تو اس کوچے میں اے باد سحر خاک نہیں "

خنجر تو نہ توڑ سخت جانی پھر کس کو گلے لگائیں گے ہم (مومنؔ)

توبہ گناہ عشق سے فرمائے ہے واعظ یہ بھی کہیں دل دے کے گنہ گار ہوا ہے (مومنؔ)

درد ہے جاں کے عوض ہر رگ پے میں ساری چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہے "

دراصل غالبؔ کے ہمعصروں میں کسی کے یہاں روح نہیں ہے۔ کسی کے کلام سے یہ نہیں معلوم ہوتا کہ ہندوستان میں ایک نیا صنعتی نظام اپنے جدید علم و فن کے ساتھ، اس دنیا کو سینکڑوں نعمتیں اور سینکڑوں اور رحمتیں عطا کرنے آ رہا ہے۔ کسی کے یہاں میرؔ کا سا دکھا ہوا دل اور جاگیر دارانہ تمدن کی مجروح انسانیت کی پکار بھی نہیں ہے۔ یہ سب تقلیدی شاعر ہیں۔ یہ سب ماہر فن ہیں انہیں مضامین کے باغ لگاتے آتے ہیں۔ مگر ان کے لگائے ہوئے چمن میں خوشبو نہیں ہے صرف نظر فریبی ہے۔ ظفرؔ کے یہاں ذاتی المیہ نے کہیں کہیں گہرائی اور صداقت اختیار کر لی ہے۔ مگر ظفرؔ دوسرے درجے کے شاعر تھے۔ ذوقؔ کے یہاں بڑی ہمواری ہے۔ مگر اس ہمواری کی وجہ سے کتنی گہرائیوں کا خون ہو گیا ہے۔ مومنؔ کا عشق کا تصور دردمندی اور گداز، گرمی اور روشنی رکھتا ہے۔ مگر اس کی دنیا محدود ہے، مومنؔ اور شیفتہؔ کے یہاں ہمیں خواصی کی وہ نازک خیالی اور جدت پسندی ملتی ہے

جو نقش نگینے بنا سکتی ہے مگر اہرام مصری تو درکنار تاج محل بھی تیار نہیں کر سکتی، مومن کی وضعداری اور تہذیبی پاسداری ان کے عشق پرستر پردے ڈال دیتی ہے۔ اور جب ہم ان پردوں سے گزر کر ان کے شاہد معنی کو دیکھتے ہیں تو وہ کوئی انوکھا جلوہ، کوئی عظیم پرتو کوئی تابندہ نقش نہیں رکھتا اسی لئے میں نے کہا تھا کہ غزل کے اُفق ذہنی پر میر و مصحفی کے بعد صرف غالب کا ایک عہد آفریں اور انقلابی کارنامہ ہے، باقی لوگ چند خوبیوں کے باوجود غزل کو آگے نہیں بڑھاتے وہ صرف اگلے راستے ہموار اور خوبصورت بناتے ہیں۔ وہ نہ ماضی کا کوئی تابندہ تصور رکھتے ہیں، نہ مستقبل کے متعلق انہیں کوئی فکر ہے۔ وہ تو حال کے چند لمحوں کے لئے جیتے ہیں۔ اور ان روشن لمحوں سے عشق، کیفیت اور ایک نشہ پیدا کر لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں سے کسی کا اثر دیر پا اور گہرا نہیں ہے۔

غالب ہی اپنے دَور کے وہ تنہا شاعر ہیں جو ایک طرف جاگیردارانہ تمدن کی پختگی، اس کی آخری بہار اس کی عظمت اور بصیرت، اس کے فسانہ و افسوں۔ اس کی سرشاری و محرومی، اس کے فکر و فن کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اور دوسری طرف وہ ایک نئے نظام کی خبر دیتے ہیں۔ اس زندگی کو وہ کسی موہوم جنت کے لئے بدلنے کو تیار نہیں۔ مذہب و اخلاق کے مروّجہ افکار کے سہارے نہیں وہ انسانی بصیرت اور چشم روشن کے سہارے گزرگاہ حیات کو مستانہ وار طے کرنا چاہتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کے اثر سے غزل میں زندگی پر ایک صحت مند تنقید آئی۔ ظاہر ہے کہ یہ تنقید نہ مرتب ہے نہ مفصل۔ اس میں اشارے کنائے، رمز و ایما ہی سب کچھ ہیں۔ مگر یہ رمز و ایما بڑی ریاضت کا ثمرہ اور بڑی نکتہ رس طبیعت کا پرتو ہیں۔ ہماری تنقید کی سطحیت اس بات سے واضح ہوتی ہے کہ اب سے کچھ عرصے پہلے تک غالب کے خیال اور ذوق کی زبان کو سراہا جاتا تھا۔ حالانکہ خیال اور زبان اور فکر و فن میں جو بنیادی تعلق ہے اس کے پیش نظر یہ بے معنی بات ہے شاعر کی زبان کے پیچھے ایک گہرا خیال ہوتا ہے اگر خیال ہے اور زبان نہیں ہے تو شاعر اپنے منفرد اظہار میں کامیاب نہیں۔ ذوق کا ذہنی سرمایہ بہت محدود ہے اور وہ بھی بیشتر تقلیدی ہے۔ اسی لئے وہ صفائی زبان، ہمواری اور روزمرّہ کی طرف مائل ہوئے۔ غالب کے اندیشہ میں وہ گرمی تھی کہ آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جاتا تھا، مگر رفتہ رفتہ انہوں نے وہ توازن پیدا کر لیا کہ ان کی مینا میں شراب سخن مستور بھی ہے اور عریاں بھی۔ اردو کے شاعر کے اُفق ذہنی کو وسیع کر کے انہوں نے ایک طرف جدید نظم کے لئے راستہ صاف کیا۔ دوسری طرف انہوں نے زبان کو فلسفیانہ خیالات کے اظہار پر قادر بنایا اور حدیث دلبری کو صحیفۂ حیات میں تبدیل کر دیا۔ وہ ایک خاموش باغی تھے

انہوں نے نامعلوم طور پر غزل کی دنیا کو وسعت و جامعیت عطا کی۔ غزل ان سے پہلے (FANCY) کی بازیگری تھی۔ انہوں نے اسے تخیّل کی تازہ کاری اور لالہ کاری عطا کی، جو ئے کم آب کو بحر بیکراں بنایا غالب جیسے کوہ کَن کا ہی جگر تھا۔

ان الفاظ سے یہ نہ سمجھا جائے کہ غالب کی غزلوں میں بے ربطی انتشار یا مختلف اور متضاد کیفیات کی بھول بھلیاں نہیں ہے۔ آخر غالب اپنے تہذیبی ورثے سے کیسے بے نیاز ہو سکتے تھے۔ اُن کے سامنے ظاہریت ہے۔ فکر و فن کے وہی جانے پہچانے سانچے تھے۔ مگر اس عام رنگ میں انہوں نے جو مخصوص آہنگ پیدا کیا، اس دہشت میں انہوں نے جو پھول کھلائے ان کے حسن سے کیسے انکار ممکن ہے۔

انیسویں صدی کی تہذیبی زندگی میں فورٹ ولیم کالج، دہلی کالج دہلی ٹرانسلیشن سوسائٹی، سیاسی اور سماجی زندگی میں رفتہ رفتہ سارے ہندوستان پر انگریزوں کا تسلّط، وہابی تحریک، مذہب و معاشرت میں اصلاحی تحریکیں، رام موہن رائے کی مساعی جمیلہ، ستی اور غلامی کا انسداد، پریس کی آزادی، انگریزی تعلیم کی اشاعت اور میکالے کا تاریخی نوٹ، اہم سنگ میل ہیں۔ ہماری ادبی زندگی پر ان چیزوں کا اثر پڑا، مگر شعراء پر غزل کے بتِ عشوہ طراز نے وہ جادو کر رکھا تھا کہ نہ وہ اپنے مضامین عاشقانہ کے انبار لگاتے رہے اور دریچے میں سے باغ ہستی کے بدلتے ہوئے رنگ کو نہ دیکھا۔ پھر غدر ہُوا جسے ہندوستان کی پہلی جنگ آزادی کہا جاتا ہے۔ مگر جو دراصل ہمارے جاگیردارانہ نظام کی مغربی سامراج کے ترقی یافتہ نظام سے آخری شکست تھی۔ غدر نے ہمارے غزل گو شاعر کی حُزنیہ لے میں کچھ سوز ضرور پیدا کر دیا۔ مگر لکھنؤ اور رام پور کی ادبی محفلوں میں سو ہی شمع کا فوری روشن رہی۔ میرؔ، داغؔ، جلالؔ، حالیؔ اور آزادؔ، اسمٰعیل اور وحید الدین، سلیم کے حاضر ہیں۔ مگر دراصل غزل کے ارتقاء میں زیادہ بڑا کارنامہ میرؔ، داغؔ اور جلال کا نہیں موخر الذکر شعراء کا ہے۔ حسرتؔ نے اُردوئے معلّٰی میں میرؔ، داغؔ اور جلال کا موازنہ کرتے ہوئے صاف کہا تھا کہ غزل میں ان کا کوئی بڑا درجہ نہیں ہے۔ میرؔ کے یہاں استادی اور مہارت ہے، ان کی کوئی خاص آواز نہیں ہے۔ جلال کے یہاں آن بان ہے، مگر اس آن بان کے پیچھے تجربات کا گہرا خزانہ اور شخصیت کا انوکھا پن نہیں ہے۔ داغؔ کی آواز میں کشش، ایک تاثیر اور ایک دلکشی ہے مگر چکبستؔ نے ٹھیک کہا تھا کہ داغؔ کی شاعری عیاشانہ ہے۔ مجھے داغؔ کی چاشنی اور چٹخارے سے انکار نہیں۔ مگر اس میں عنفوانِ شباب کا جنسی ہیجان سستی تمنّا اور اس کے آسان حصول، یعنی زندگی

کے معرکوں میں فتح و شکست کے بہت آسان مظاہرے ہیں۔ اس کے مقابلے میں حالی، اسمٰعیل، وحید الدین سلیم اور چکبست کے یہاں غزل کو ایک نئے افق سے ہمکنار کرنے کی کوشش اور اس میں واقعیت عقلیت، قومی لگن اور تعمیر و تخریب کے بڑے تصورات کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ حالی اور ان کے رفقاء کا کارنامہ بہت بڑا نہیں ہے۔ مگر انہوں نے بڑے کارناموں کے لیۓ میدان صاف کیا ہے۔ ثاقب کا یہ شعر اُن پر کس قدر صادق آتا ہے ؎

دعائیں دیں مرے بعد آنے والے میری وحشت کو بہت کانٹے نکل آئے مرے ہمراہ منزل سے

ممتاز علی آہ نے میر کی شعر گوئی کا دستور بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ رام پور میں میر رات کے وقت اپنے کسی عزیز شاگرد کو مخاطب کر کے کہتے تھے۔ بھائی وسیم بھائی ریاض، غزل لکھوا لو۔ اس کا مطلب یہ ہوتا تھا کہ شاگرد کاغذ اور قلم لے کر بیٹھ جاتا تھا۔ میر شعر موزوں کرتے جاتے اور شاگرد لکھتا جاتا، جہاں تک ہو سکتا تھا کوئی قافیہ رہنے نہ پاتا اکثر دو غزلے اور سہ غزلے کہے جاتے اسی سلسلے میں ایک واقعہ دلچسپ ہے ریاض میر کے بہت چہیتے شاگرد تھے۔ انہوں نے ایک دفعہ ناسخ کی مشہور غزل جس میں "آستین کا" پر غزل کہنے کی فرمائش کی۔ اُستاد ادب کے خیال سے ٹال گئے آخر جب ان کا اصرار بڑھا تو غزل کہی۔ مگر آستین کا قافیہ چھوڑ دیا۔ ریاض نے فریاد کی کہ اسی قافیے کی خاطر میں نے غزل کی فرمائش کی ہے۔ بالآخر میر نے یہ شعر لکھوا دیا۔ جسے جسٹس محمود نے ہائی کورٹ کے ایک فیصلے میں لکھ کر غزل کی رمزیت اور اشاریت پر مہر لگا دی ہے ؎

قریب ہے یار و روزِ محشر چھپے گا کشتوں کا خون کیونکر جو چپ رہے گی زبان خنجر لہو پکارے گا آستین کا

ناسخ کا شعر بھی آپ کے لُطف کے لیۓ حاضر ہے۔ ؎

یہ اس کی ہے صاعقہ کا عالم کہ جس نے دیکھا ہوا وہ بے دم
نیام تیغ قضائے مبرم لقب ہے قاتل کی آستیں کا

اس مثال سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ امیر و داغ کے زمانے میں غزل گوئی ایک میکانکی چیز ہو گئی تھی۔ شاعری کو غالب نے معنی آفرینی کہا ہے، یہ لوگ اسے قافیہ پیمائی سمجھتے تھے۔ اس میں ایک چستی، پختگی اور موزونیت پیدا کر لیتے تھے۔ یہ ایک لطف بھی رکھتی تھی۔ مگر اس لطف سے حاصل کچھ نہ ہوتا تھا۔ قافیے کی موسیقی پر چھائی رہتی تھی جذبات کی خاکستر میں سے کرید کرید کر نازک خیالی کی چنگاریاں نکالی جاتی تھیں۔ مگر یہ چنگاریاں شعلہ بننے کی صلاحیت نہ رکھتی تھیں۔ قدما کے خیالات کو صاف اور ستھرے انداز سے پیش کر دینا، زبان اور محاورے کی چاشنی ملا دینا یہی سب کچھ تھا۔ بادۂ و ساغر کے پردے

میں مشاہدہ حق کی بات تو در کنارہ، یہاں بادہ و ساغر کی تندی و تیزی مستی و سحر کاری بھی نہ تھی دنیا بدل رہی تھی۔ تہذیب کے سانچے بگڑا در بن رہے تھے، مگر زاہد سے چھیڑ چھاڑ، رقیب پر طنز، مریض عشق جفا پرست، حسن کی رہی داستان زلف دراز کی طرح طول طویل تھی، رقیب کا تذکرہ غزل میں عاشق کے احساس کمتری کو ظاہر کرتا ہے۔ حسن کا بیان اس دنیا کے حسن سے بالکل مختلف ہے اس پر امرد پرستی کا اثر صاف نمایاں ہے۔ ورنہ عورت پر مرد کے عشق کا جو اثر پڑنا لازمی ہے اس سے غزل زیادہ تر محروم ہے ہاں حسرت نے بعد میں اس خوشگوار اور صحت مند عشق کا ذکر کیا ہے۔ جو حسن کے لطف و کرم سے شاداب اور سرشار ہے اسی لئے حسرت کا غزل میں بڑا درجہ ہے۔ مبالغہ اور جذباتیت شاعری میں کہیں کہیں حسن بن سکتے ہیں۔ مگر اس دور کی منزل میں مبالغے اور جذباتیت کی لے اتنی ہوئی ہے کہ شاعری مضحکہ خیز ہو جاتی ہے۔ مثلاً دیکھئے غالب کا یہ شعر کیا ذہنی تصویر سامنے لاتا ہے اور داغ کا یہ شعر آپ کو کس دنیا میں لے جاتا ہے ؎

ہے وہ غرورِ حسن سے بے گانہ وفا — ہر چند اس کے پاس دل حق شناس ہے
ہم نے ان کے سامنے پہلے تو خنجر رکھ دیا — پھر کلیجہ رکھ دیا، دل رکھ دیا، سر رکھ دیا

امیر، داغ اور جلال کے چند اشعار سے میرے یہ خیالات اور واضح ہو جائیں گے۔

وعدے پہ مرے ان قیامت کی ہے تکرار — اور بات ہے اتنی کہ اُدھر کل ہے اِدھر آج (داغ)
بزم اغیار کا ظاہر ہے اثر آنکھوں پر — مہرباں آپ کی خفت مرے سر آنکھوں پر ״
دل میں سما رہی ہیں قیامت کی شوخیاں — دو چار دن رہا تھا کسی کی نگاہ میں ״
پوچھئے مرے روز سیاہ کی ظلمت — چراغ لے کے بھی ڈھونڈا تو آفتاب نہ تھا ״
چھوڑے کہیں نہ گیسوئے پرخم نے اس کے پیچ — کچھ رہ گئے تو میرے مقدر میں رہ گئے (امیر)
انگور میں تھی یہ پانی کی چار بوندیں — پر جب سے کھنچ گئی ہے تلوار بن گئی ہے (جلال)
ایک سی شوخی خدا نے دی حسن و عشق کو — فرق اتنا ہے کہ وہ ہے آنکھ میں یہ دل میں ہے ״

اس کے مقابلے میں حالی، اسمٰعیل، وحید الدین سلیم، اور چکبست کی دنیا میں ہمیں ایک خاموش انقلاب نظر آتا ہے۔ یہاں مبالغے کے بجائے واقعیت اور صداقت کا حسن ہے۔ یہاں تازہ ہوائیں اور تازہ فضائیں ہیں۔ یہاں اپنے گرد و پیش کا احساس ہے۔ یہاں شاعر ایک محفل خیال نہیں۔ اپنی ذات میں ایک انجمن، ایک ادارے کی افادیت اور مقصدیت لئے ہوئے۔ حالی کے زمانے میں تغزل کی دنیا اتنی محدود ہو گئی تھی۔ اور اخلاق و آداب کا اتنا بندھا ٹکا تصور تھا کہ

انھیں غزل کی شریعت میں کافر قرار دیا جاتا تھا۔ مگر ان عاشقانِ پاک طینت نے دراصل غزل میں تازگی اور زندگی کی ایک نئی رَو دوڑائی۔ انہوں نے دلفریبی کے بجائے نعدازی پر زور دیا۔ صنعت کے بجائے سادگی کو ملحوظ رکھا اور اسی پرکاری میں مدد لی۔ انہوں نے مریض اور مجہول انفرادیت کے بجائے اجتماعی مسائل سے تازہ خون لے کر، غزل کو مخلف بتاں سمجھنے کے بجائے زندگی کے نئے موڑ پر رہبری اور راہنمائی کے لئے استعمال کیا۔ ان کے یہ اشعار دیکھئے :۔ ؎

یاران تیز گام نے محمل کو جالیا — ہم محو نالۂ جرسِ کارواں رہے (حالی)

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں — اب ٹھہرتی ہے دیکھئے جا کر نظر کہاں "

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں — مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں "

آگے بڑھے نہ قصۂ عشق بتاں سے ہم — سب کچھ کہا مگر نہ کھلے رازداں سے ہم "

ایک ساغر بھی عنایت نہ ہوا یاد رہے — ساقیا جاتے ہیں محفل تری آباد رہے "

انیسویں صدی کے آخر میں ایک طرف حسرت نے میر، قائم، مصحفی، مومن کے چراغ سے چراغ جلایا۔ اور غزل میں اسی دنیا کے حسن و عشق کا راگ گایا جس کی مٹھاس، سرخوشی، نفسیاتی واقعیت، جذباتی صداقت، شگفتگی اور شادابی کا جواب نہیں ہے۔ اور دوسری طرف اقبال نے اس نئے ذہن کی بھرپور عکاسی کی جو سرسید کی تحریکِ قومیت کے بڑھتے ہوئے اس انسانیت کے نئے عشق یعنی مختصر طور پر ایک نئی مشرقیت کے جذبے سے سرشار تھا۔ حسرت نے غزل کو نئے تصورات نہیں دیئے انہوں نے غزل کو زندگی کی ساری حقیقتوں کی ترجمانی کے لئے استعمال نہیں کیا۔ مگر انہوں نے غزل کو مرصع سازی اور مرصع کاری سستی جذباتیت اور مریض انفرادیت سے بچا کر عام اور جانی پہچانی صداقتوں کے لئے برتا۔ انہوں نے غزل کی عوامی اپیل بڑھادی مگر اسے شائستگی کے معیار سے داغ کی طرح گرنے نہ دیا۔ اُنہوں نے عشق سے اس کی تلخی و محرومی، اس کی حرماں نصیبی اور رسم پسندی چھین لی جو لکھنؤ کے جذباتی یا رقت پسند سکول میں مرض بن گئی تھی۔ اسے زندگی کی ایک بڑی نعمت اور کائنات کا حسین ترین معجزہ بنا دیا۔ انہوں نے حُسن کو ایک آسمانی مخلوق سمجھ کر نہیں پوجا اس کے لباس، اس کی خوشبو، اس کے سونے جاگنے کی طرح داری، اس کے اضطراب و کشمکش سے جانا اور پہچانا اس لئے اگرچہ انہوں نے غزل کے فکری سرمائے میں اضافہ نہیں کیا۔ مگر اس کی انسانی اور عوامی اپیل بڑھادی اور اسے نفسیاتی اور حیاتی زندگی عطا کی۔ ان کے یہ اشعار میرے اس خیال کا ثبوت ہیں ؎

حسن بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا — کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کر دیا

سب سے منہ کے راضی ہیں تری یاد سے ہم — اس میں اک شان فراغت بھی ہے راحت کے سوا
گراں گذرے گا حرف آرزو اس طبع نازک پر — نگاہ میں شوق اس مضمون رنگیں کو ادا کر دے
وصل کی بنتی ہیں ان باتوں سے تدبیریں کہیں — آرزوؤں سے پھرا کرتی ہیں تقدیریں کہیں
اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود — رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام
رنگ سوتے ہیں چمکتا ہے طرح داری کا — طرفہ عالم ہے تیرے حسن کی بے داری کا
رعنائی خیال کو ٹھہرا دیا گناہ — زاہد بھی کس قدر ہے مذاق سخن سے دور

لیکن حالی کے کام کو جس نے مکمل کیا وہ اقبال ہیں۔ جنہوں نے اوّل تو غزل کو ایک حکیمانہ سنجیدگی عطا کی۔ جس کے لئے وہ غالب کے مرہونِ منّت ہیں۔ دوسرے انہوں نے اسے ایک شوخی عطا کی جو محض ایک ذہنی پھلجھڑی نہیں ہے۔ بلکہ جو زندگی کو ایک روشنی اور عظمت عطا کرتی ہے۔ جس سے دلوں کے غنچے ہی نہیں کھلتے اور لبوں کی مہر ہی نہیں ٹوٹتی بلکہ رفیع خیالات کے سہارے پوری بساط زندگی مائل پرواز معلوم ہوتی ہے۔ انہوں نے عقل، عشق، جنون، فقر ذوق و شوق نظر و خبر کو شاعرانہ رموز سے زیادہ فلسفیانہ اصطلاحات بنایا اور یہ سب اس لطافت، خوش سلیقگی، رعنائی اور دلربائی سے کیا کہ غزل کی شباب میں تلوار کی تیزی اور بجلی کے چراغوں کی براقی پیدا ہو گئی، بانگ درا کا شاعر دراصل غزل کے بجائے نظم کی طرف متوجہ ہے، وہ جدید نظم کی بنیادوں کو استوار کرنے اور اُردو شاعری کا قصر بلند تعمیر کرنے میں مصروف ہے مگر بالِ جبریل میں اس نے غزل کو بلند سے بلند خیالات اور نازک سے نازک تصورات کا حامل بنا دیا ہے۔ اُردو غزل جہاں تک جا سکتی ہے۔ اقبال نے اسے پہنچا دیا ہے، اس سے آگے کی فضا میں پرواز سے غزل کے پر جلتے ہیں۔ یہاں غزل کے شہ پروں سے پرواز مسلسل کی ضرورت ہے۔ بالِ جبریل کے ان اشعار میں بیسویں صدی کے اس انسان کی بھرپور اور پراعتماد آواز ہے۔ جو انسانیت کے نصب العین اور اس کے مشن سے واقف ہے جو شاعر کو خواب و خیال سے زندگی کے لئے حقائق کے تار و پود مہیا کرتا ہے ؎

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق — عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی
اسی کوکب کی تابانی سے ہے میرا جہاں روشن — زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا
باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں — کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کرنا
یہ منتِ خاک یہ صرصر یہ وسعت افلاک — کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایجاد

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزومندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

نفس کے زور سے ہوا بھی تو کیا
جسے نصیب نہیں آفتاب کا پرتو

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

سینہ روشن ہو تو ہے سوزِ سخن عینِ حیات
ہو نہ روشن تو سخن مرگِ دوام اے ساقی

اقبال نے غزل کی ذہنی دنیا نہیں بدلی انھوں نے اس کی زبان میں بھی ایک عظمت تازگی جدت طرازی اور خوشگوار علمیت پیدا کر دی خود کہتے ہیں ؎

نہ زباں کوئی غزل نہ زباں سے باخبر میں
کوئی دل کشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

اہنوں نے عظمتِ انسانی، آدابِ جنوں، روحِ ارضی، شوخیِ نظارہ، تقدیرِ امم، خارا تراشی، مستیِ کردار، جوشِ حیات، رقصِ آرزو، جوہرِ خودی کی حرارت سے غزل میں عصرِ حاضر کی رواں دواں موجِ زندگی دوڑائی۔ غزل کی صورت انہوں نے ویسی ہی برقرار رہنے دی، جوش کی مسلسل غزلیں اور آزاد وانصاری کے دلچسپ تجربے، دراصل ادبی لطائف سے زیادہ نہیں اقبال نے میر و غالب کی زبان سے نطشے، برگساں، رومی، مارکس، گوئٹے اور ملٹن کے خیالات کی ترجمانی کی، اس حد سے بڑھی ہوئی مقامی، مشرقی اور مخصوص صنف میں اندازِ آفاقی پیدا کر کے انہوں نے اس کی گہرائی، تاثیر اور تاثر میں انقلاب پیدا کر دیا۔ اقبال ہی کے اثر سے ہمارے نئے شعراء نے تقسیم، فسادات اور تخریب و تعمیر کے ہوشربا دور میں ذہنی توازن کو قائم اور انسانیت پر ایمان کو متزلزل نہ ہونے دیا۔ انہوں نے یہ کہہ کر کہ ذرا نم ہو تو یہ مٹی بہت زرخیز ہے ساقی، ہماری کشتِ ویران کو ہر گز برباد ہونے سے بچا لیا۔

تنقید کا کام گلستان میں کانٹوں کی تلاش نہیں ہے۔ اس کا مقصد روایات کا احساس تجربات کی پرکھ اور قدروں کا تعین ہے۔ زندگی کی طرح ادب میں بعض حقائق کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ غزل ہماری تاریخ کی ایسی ہی ایک حقیقت ہے۔ اپنی ساری خامیوں کے باوجود اپنی شاندار میراث اور مفید تجربات کی وجہ سے غزل ہماری ذہنی و ادبی کاوشوں کی بڑی سچی اور بے لاگ مصوری کرتی ہے۔ غزل نیم وحشی صنف شاعری نہیں ہے اور نہ یہ اردو شاعری کی آبرو ہے۔ اردو شاعری کے دامن میں اور رنگوں کے بھی بڑے حسین

اور خوش رنگ پھول ہیں۔ غزل اس تہذیب کی میراث ہے۔ جس کی بنیاد جاگیردارانہ تمدن میں پڑی۔ مگر اس نے جدید سرمایہ دارانہ تمدن سے بھی نئے نئے نقش ونگار لیے ہیں اور اس میں اتنی عوامی اپیل اور جامعیت ہے کہ عوام کے دور میں بھی یہ ذہنی تسکین، نشاط زندگی اور چراغ رہ گزر کا کام دے سکتی ہے چاند کی طرح اس کے چہرے پر بھی بدنما داغ ہیں۔ اس کے (رمز وایما) میں تعمیر اور تفصیل کا سامان نہیں ہے۔ مگر غالب کے الفاظ میں اس کی بلاغت، اشارت اور ادا میں کسے کلام ہو سکتا ہے۔

سوال :- ہر دور کی شاعری اپنے مخصوص ماحول، سیاسی وسماجی اثرات کی آئینہ داری کرتی ہے۔ اس قول کی روشنی میں درد۔ میر اور سودا کی شاعری پر تبصرہ کیجئے۔

جواب :-

شاعری اپنے ماحول اور اپنے دور کی ترجمان وعکاس ہوتی ہے۔ کسی عہد کے مخصوص نظریات اور رجحانات اس کی شاعری میں راہ پاتے ہیں۔ شاعر بھی معاشرے کا ایک فرد ہوتا ہے اور اسے بھی ایک عام آدمی کی طرح زندہ رہنے کے لئے کشمکش کرنی پڑتی ہے۔ اپنے عہد کے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے شاعر میں اور عام آدمی میں فرق یہ ہے کہ شاعر زیادہ ذہین، زیادہ حساس اور زیادہ تیز قوت ادراک کا مالک ہوتا ہے اسی لئے وہ اپنے ماحول اور اپنے گردوپیش کی زندگی اور اس کے واقعات کا مطالعہ اور مشاہدہ زیادہ گہرائی، زیادہ توجہ اور پختہ شعور سے کرتا ہے۔ اور اپنے ماحول کی تلخیوں اور الجھنوں کو شدت سے محسوس کرتا ہے اور پھر ان کیفیات کو اپنی شاعری میں سمو دیتا ہے۔

اس میں شاعر کے اپنے فطری رجحان اور میلان کا بھی بڑا دخل ہوتا ہے اور ہر شاعر کے فطری رجحانات ومیلانات الگ الگ ہوتے ہیں، فطری میلانات کے ساتھ ساتھ ماحول کے اثرات کی کارفرمائی بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی ہے۔ انسان پر اپنے ماحول کا اثر بہت گہرا ہوتا ہے۔ بچہ جس ماحول میں آنکھ کھولتا ہے اور جس فضا میں پرورش پاتا ہے وہ اس کی شخصیت کی تعمیر میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ جدید نفسیات کے مطابق بچپن کے اچھے یا برے اثرات آخری دم تک انسان کی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں بچپن میں ماں باپ کے رویے سے ان کی تربیت کے نتائج بہت دوررس ہوتے ہیں۔ انسان کا ماحول ہی اسے اچھا یا برا بناتا ہے۔ اس لئے صحت مند شخصیت کی نشوونما میں ماحول کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

کوئی انسان اپنے ماحول کے سیاسی اور سماجی اثرات سے بے نیاز نہیں رہ سکتا اور شاعر کے بارے میں تو یہ بات زیادہ شدت کے ساتھ کہی جا سکتی ہے، درد، میر تقی میر اور مرزا سودا نے جس ماحول

اور عہد میں زندگی بسر کی۔ اس ماحول اور عہد کے سیاسی اور سماجی اثرات ان کی شاعری میں واضح طور پر ملتے ہیں۔

میر، درد اور سودا کا عہد مغلیہ خاندان کے زوال کا دَور ہے۔ سلطنتِ مغلیہ کا اندرونی نظام بالکل تباہ ہو چکا تھا۔ جنوبی ہندوستان میں مرہٹوں نے اپنی طاقت بنالی تھی۔ پنجاب میں سکھوں نے ایک الگ حیثیت سے مغلوں کا مقابلہ شروع کر دیا۔ ادھر سورج مل جاٹ نے جاٹوں کی الگ حیثیت تیار کر لی تھی۔ اس طرح مغلیہ خاندان زوال کی انتہاہ گہرائیوں میں گھر چکا تھا۔ سلطنت کا اندرونی نظام تباہ ہو چکا تھا۔ سیاسی ابتری کا اثر قدرتی طور پر اقتصادی حالت پر بھی پڑا۔ اقتصادی اور مالیاتی نظام بالکل بگڑ گیا۔ حکومت کی آمدنی میں کمی واقع ہو گئی۔ ملازمین سرکار حکومت کی طرف سے بدظن ہو گئے سرکاری ملازموں میں اور فوجیوں میں بے اطمینانی پیدا ہو گئی۔ فوجی ساز و سامان خصوصاً گھوڑوں کی پرورش کا نظام بالکل معطل ہو گیا۔ یہی وجہ ہے کہ سودا کے شہر آشوبوں اور ہجویات میں گھوڑوں کے فقدان کا رونا رویا گیا ہے۔ سپاہ گری کی قوتوں پر اعتماد کا جو تصور تھا۔ وہ ختم ہونے لگا تو لوگوں نے مجلسی اور معاشرتی زندگی میں اطمینان ڈھونڈنا شروع کیا مشاعروں کا اہتمام ہونے لگا اور لوگ دوسرے کاموں کو چھوڑ کر سرگرم سخن ہوتے گئے۔ بیکاری بڑھ گئی اور تہذیبی کوششیں جو مالی خوشحالی کا نتیجہ تھیں سرد پڑنے لگیں اس زمانے میں بے مہری اور برادرکشی کے وہ مناظر دیکھنے میں آئے کہ محسوس کرنے والے انسانوں کا انسانی شرافت کے متعلق جو اعتماد تھا وہ اٹھ گیا خون کی ندیاں بہنے لگیں، امن و امان تلپٹ ہو گیا۔ انسانیت سے اعتماد جاتا رہا۔ مایوسی اور ناامیدی کی فضا پیدا ہو گئی لوٹ مار کا بازار گرم ہو گیا۔ میر تقی میر کا یہ شعر ان کیفیات کی پوری عکاسی کرتا ہے۔ ؎

چور، اچکے، سکھ، مرہٹے شاہ و گدا سب خواہاں ہیں　　چین سے ہیں جو کچھ نہیں رکھتے فقر بھی ایک دولت ہے یاں

زمانے کے یہ احوال میر کی شاعری میں صاف جھلکتے ہیں　　دلی کی تباہ کاری کے بارے میں اپنے تاثر کا اظہار کرتے ہیں

دلی کی ویرانی کا مذکور کیا　　یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا!

تیری گلی میں رہے سلامے کشتندہ عالم　　ہزاروں اٹھتی ہوئی چارپائیاں دیکھیں

غلام قادر روہیلہ نے دلی پر حملہ کیا، قتل عام کیا، غارت گری کی اور شاہ عالم ثانی کی آنکھوں میں سلائیاں پھیر دیں ؎

شہاں کی کحل جواہر تھی خاک پا جن کی　　ان کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

میر تقی میر نے اپنے ماحول کے غم کو اپنی فطرت میں سمو لیا۔

آبلے کی طرح ٹھیس لگی پھوٹ بہے　　دردمندی میں کٹی ساری جوانی اپنی

سرسید احمد خاں نے علی گڑھ کالج اور مسلم یونیورسٹی کے قیام کے لئے اپنی پوری عمر کھپا دی لیکن علی گڑھ کالج اور یونیورسٹی کے متعلق اکبر کی جو رائے تھی اس کا اندازہ ان دو اشعار سے ہو سکتا ہے جو انہوں نے علی گڑھ یونیورسٹی کی تاسیس کے متعلق کہے:۔

ابتدا کی جناب سید نے　　جن کے کالج کا اتنا نام ہوا
انتہا یونیورسٹی پہ ہوئی　　قوم کا کام اب تمام ہوا

مسلمانوں میں ایک با اثر طبقہ مغرب کی رسمی اور سطحی تقلید میں بے اعتدالیاں کر رہا تھا۔ انہوں نے اس روش کے خلاف آواز اٹھائی اور اپنے موثر طنزیہ اشعار سے اس رجحان کو روکا۔

ان کا اپنا لڑکا انگلستان میں حصول تعلیم کے لئے گیا تو اس کے متعلق لکھتے ہیں:۔

عشرتی گھر کی محبت کا مزا بھول گئے　　کھا کے لندن کی ہوا عہد وفا بھول گئے
موم کی پتلیوں پر ایسی طبیعت پگھلی　　چمن ہند کی پریوں کی ادا بھول گئے
نقل مغرب کی ترنگ آئی تمہارے دل میں　　اور یہ نکتہ کہ میری اصل ہے کیا بھول گئے

ایک طرف انہوں نے جدید تعلیم کا بہت زیادہ خاکہ اڑایا ہے اور دوسری طرف ان کی عملی حالت یہ تھی کہ انہوں نے اپنے بیٹے عشرت حسین کیمبرج میں تعلیم حاصل کرنے کے لئے انگلستان بھیجا۔

اکبر کالج کے نام سے بھی بیزار تھے کیونکہ انہیں خیال تھا کہ کالج کے ذریعے انگریز ہندوستان کو ذہنی لحاظ سے محکوم بنا رہے ہیں اور کالج کی تعلیم انہیں مذہب اور مشرقی روایات سے بیگانہ کر دے گی۔ تعلیم حاصل کرنے کے بعد نوجوان مغرب کی کورانہ تقلید میں لگ جائیں گے۔ فرماتے ہیں:۔

یوں قتل سے بچوں کے وہ بدنام نہ ہوتا　　افسوس کہ فرعون کو کالج کی نہ سوجھی
کیا کہیں احباب کیا کارنمایاں کر گئے　　بی اے ہوئے نوکر ہوئے پنشن ملی اور مر گئے
چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری بھول جا　　شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر اسکول جا
تعلیم لڑکیوں کی ضرورت ہے مگر　　خاتون خانہ ہوں وہ سبھا کی پری نہ ہوں

مغربی تعلیم حاصل کرنے کے بعد لوگ مغربی تہذیب کے کس طرح گرویدہ ہو جاتے ہیں فرماتے ہیں:

حامدہ چمکی نہ تھی انگلش سے جب بیگانہ تھی　　اب ہے شمع انجمن پہلے چراغ خانہ تھی

اکبر مغرب کی مادیت کو مذہب اور اخلاق کا دشمن سمجھتے تھے۔ مغرب میں سائنس کی ایجادات نے جو تباہی مچائی اسے ہدف طنز بناتے ہیں:ے

کیونکر کہوں کہ کچھ بھی نہیں ہنر کے سوا　　سب کچھ فنون غرب میں ہے ہنر کے سوا

مغربی تعلیم کے جو اثرات ظاہر ہو رہے تھے۔ اکبر ان سے خائف تھے۔ صاف ظاہر ہو رہا تھا کہ مغربی تعلیم حاصل کرنے والے مذہب سے بیزاری کا اظہار کر رہے ہیں۔ یہ کیفیت اکبر کو بہت ناگوار تھی ؎

رقیبوں نے رپٹ لکھوائی جا جا کے تھانے میں　　کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

بے پردہ نظر آئیں جو کل چند بیبیاں　　اکبر زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا

پوچھا جو ان سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا　　کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

اقبال نے خود مغربی تعلیم حاصل کی اور مغربی تہذیب کے حصار میں مدتوں رہے لیکن ایک طرف تو انہوں نے مغربی تہذیب کے قریب رہ کر اس کے کھوکھلے پن کو دیکھا اور دوسری طرف وہ ان عواقب و نتائج سے واقف تھے جو کسی قوم کی کورانہ تقلید میں پیدا ہوتے ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ انسانی اصلاح کے لئے ضروری ہے کہ انسان کو تعلیم دی جائے یہ ضروری نہیں کہ اسے ہیٹ پہنا دیا جائے۔ ہیٹ پہنے یا ریش کی صفائی سے دماغی اصلاح نہیں ہو جاتی۔ ؎

حکمت از قطع و برید جامہ نیست　　این کہ یا آں کلہ مطلوب نیست

اقبال مغرب کی کورانہ تقلید کے سخت مخالف تھے۔ مغرب کی تہذیب کی سطحی اور رسمی تقلید کے متعلق اقبال کا نظریہ واضح ہے۔ مگر وہ خذ ما صفا دع ما کدر کے اصول کو تسلیم کرتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ اچھی چیزیں اخذ کرنے میں کوئی نقص نہیں۔

اقبال نے مغربی تہذیب پر سخت نکتہ چینی کی ہے ؎

دیارِ مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکاں نہیں ہے　　کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہوگا

تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی　　جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

سوال:۔ اردو قصیدہ نگاروں میں سودا کا مقام متعین کیجئے۔

جواب:۔

عربوں کا قاعدہ تھا کہ قصیدے میں پہلے تشبیب کے اشعار لاتے۔ اس کے بعد تخلص (تخلص یا گریز) ہوتا۔ جس کے بعد مدح ہوتی اور دعا پر خاتمہ۔ اکثر قصیدہ نگاروں کے یہاں یہ پابندی بھی نہیں۔ وہ کسی کھنڈر سے ہو کر گزرتے ہیں۔ جہاں ایک زمانہ میں ان کی معشوقہ کی فرودگاہ تھی۔ وہاں اچانک ٹھہر جاتے اپنے ساتھی کو روک کر دو گھڑی آنسو بہاتے اور عشق و محبت کی بیتی ہوئی کہانی دہراتے اس سلسلے میں معشوقہ کا سراپا حسن و عشق کی چھیڑ چھاڑ۔ پھر ہجر کے مصاحب اپنی جفاکشی اور بہادری اپنے گھوڑے کی رفاقت اور تیز رفتاری بیان کرتے ہیں۔ کہیں کہیں مناظر قدرت صبح و شام کوہ و دشت

کا نقشہ نہایت خوبی سے کھینچتے ہیں اور سادہ اور نیچرل تشبیہات سے کلام کا حسن بڑھا دیتے ہیں۔

عربوں کی شاعری ان کی قومی سیرت کا آئینہ ہے۔ جس میں ان کی مہمان نوازی، وفاداری، شجاعت اور سخاوت کی پوری جھلک نظر آتی ہے۔ مگر اس کا ضرور افسوس ہے کہ فارسی شاعری جو عربی کی مقلد تھی عربی شاعری کی خوبیاں اپنے میں پیدا نہ کر سکی۔ وجہ یہ تھی کہ جس زمانہ میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا۔ وہ عربی میں مصنع۔ مبالغہ اور دور از کار تخئیل راہ پا چکی تھی۔ جس طرح عربی شاعری میں بھی یہی حال ہوا۔ سچ پوچھیے تو فارسی شاعری کی پہلی بسم اللہ مدحیہ قصائد ہی سے ہوئی۔ قصیدے کا کمال تمہید۔ گریز اور روح کی خوبی پر موقوف تھا۔ یعنی تمہید میں کوئی بہاریہ، عشقیہ۔ اخلاقی یا معاشرتی مضمون اس خوبی اسلوبی سے پیش کیا جائے کہ سننے والے شاعر کی قدرت کلام رفعتِ خیال۔ فضیلت علم اور روز بیان کا کلمہ پڑھنے لگیں۔ پھر گریز اس قدر بدیع اور بے ساختہ ہو کہ گویا بات میں بات نکل آئی ہے۔ آخر میں مدح ممدوح کی شایان شان ہو۔ جس میں تخئیل اور مبالغہ کے دور سے اس کی ذات صفات، تلوار گھوڑے اور دوسرے متعلقات کا وصف کیا جائے۔ اگر سیدھے سبھاؤ سے ممدوح کے واقعی اوصاف بیان کر دیئے گئے تو ان پر ؎

دندان تو جملہ در دہانند چشمانِ تو زیر ابرو آنند

کی مثل صادق آئے گی۔

اس نقطۂ نظر کا اثر یہ ہوا کہ (بہ استثنائے چند) فارسی مدحیہ شاعری زورِ تخئیل، شکوہ مضمون، اصطلاحات علمی اور قدرتِ کلام کا نگار خانہ بن گئی جس میں دلی تاثرات سے زیادہ دماغی قوت کی کارفرمائی ہوتی تھی۔ اور جس کا کاروباری مفاد کے علاوہ کوئی مفید قومی یا اجتماعی مصرف نہ تھا۔ عہد غزنوی سے لیکر دورِ قاچاری تک دیکھ لیجیے۔ کم و بیش یہی رنگ نظر آئے گا۔

نعت و منقبت کے قصائد اس سے مستثنیٰ ہیں۔ اگرچہ شعراء نے وہاں بھی اکثر تخئیل کی بے اعتدالی اور مبالغہ کی رنگ آمیزی سے کام لیا ہے تاہم ان میں جذبات کی صداقت اور واقعیت بدرجہ کمال ہے۔ اور اس لحاظ سے ان کو "ریگزار میں نخلستان" کی حیثیت حاصل ہے۔ علاوہ بریں بعض شعراء نے قصائد میں اخلاق، تصوف، واقعہ نگاری اور منظر کشی کے شاہکار بھی پیش کئے ہیں۔ جن کو ہم فخر کے ساتھ ادبیاتِ عالیہ کی بزم میں پیش کر سکتے ہیں۔

قصیدے کے ارتقاء کے سلسلہ میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ متقدمین کے دور میں قدرتاً سادہ خیالات۔ آسان طرز، الفاظ کی صنعت گری اور صنائع کا رواج ہنوز حسین نے مضمون آفرینی اور

خیال بندی پر زور دیا۔ آخر متاخرین کے عہد میں نازک خیالی اور دقت پسندی کی لے اتنی بڑھی کہ بقول مولانا شبلیؔ آخر میں قصائد غزل بن کر رہ گئے۔ انیسویں صدی میں ایران میں قاآنی اور ہندوستان میں غالبؔ جیسے باکمال قصیدہ نگار پیدا ہوئے۔ مگر سچ پوچھئے تو ایک کے اسلوب میں متقدمین کی اور دوسرے کے یہاں متاخرین کی صدائے بازگشت سُنائی دیتی ہے۔

سوداؔ بے شبہ ایک دیو پیکر خلاق تھے۔ انہوں نے تقریباً ہر صنف شعر میں طبع آزمائی کی اور ہر ایک میں قدرتِ کلام کے جوہر دکھلائے۔ وہ وسیع علم اور بے پناہ تخئیل کے مالک تھے۔ نادر تشبیہات اور طرفہ اسالیب ان کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے رہتے تھے۔ جدھر اشہب قلم کی باگ موڑتے ایک تہلکہ مچا دیتے۔ ان کی مدح کا زور اور ہجو کا شور مسلم ہے۔ جہاں ان کا قصیدہ شاندار ہے۔ ان کی غزل بھی جاندار ہے۔ اگر وہ اپنی ذہانت کو غلط راہ پر نہ ڈال دیتے تو دنیا کے شعراء کی صفِ اوّل میں جگہ پاتے۔ تاہم ہندوستان کے شعراء کی صفِ اوّل میں ان کا مقام تمام ناقدین نے تسلیم کیا ہے۔ ان کی قصیدہ نگاری کے بارے میں مصحفیؔ نے سچ کہا ہے۔ نقاش اوّل نظم قصیدہ در زبان ریختہ ست۔ اس سے دو باتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ اگرچہ قصیدہ کا وجود ان کے معاصرین اور بعد والوں میں مثالی ہے اور اکثر ان سے متاثر ہوئے ہیں۔

سوداؔ کی فارسی ادب پر گہری نظر تھی۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے فارسی اساتذہ کے کلام کو اپنے لئے شمع راہ بنایا۔ ان کے متعدد قصیدے اُنہیں اساتذہ کی زمینوں میں ہیں۔ مثلاً خاقانیؔ کا ایک زبردست اور طویل قصیدہ ہے ؎

نثار اشک من ہر شب شکر ریزاست پنہائی　　کہ ہمت رازنا شہ نیست بازار نوہ پیشانی

سوداؔ نے اس ضمن میں لکھا:-

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی　　نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح مسلمانی

انوریؔ کا مشہور قصیدہ ہے جس کے جواب میں اکثر شعراء نے فارسی اور اردو میں زورِ طبع دکھلایا ہے

جرمہ خورشید چو از حوتِ در آید بہ حمل　　اشہب روز کند ادہم شب را از جل

سوداؔ لکھتے ہیں:-

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل　　تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

سرِ فقر ترا سر گشتہ بہ تاج رعنا،　　تو سریر جب ہوس دو کشیدہ نیست خطا (خاقانی)

اگر عدم سے نہ ہو ساتھ فکر روزی کا　　تو آب و دانہ کو لے کر کہر نہ ہو پیدا (سوداؔ)

ہیں کز جہاں علالت انصاف شد نہاں — اے دل کرانہ کن زمیانخانہ جہاں (خاقانی)

سُنکر غلا سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زبان — جب شہرہ سے مرے ہو ملا اس قدر جہاں (سودا)

جہاں نگشتم و دردا بہ ہیچ شہر و دیار — نیافتم کہ فروشند بخت در بازار (عرفی)

سودائے خاک نہ کھینچوں گا منّت دستار — کہ سرگزشت لکھی ہے مری بہ خطِ غبار (سودا)

اسی کے ساتھ انہوں نے متعدد قصائد مشکل ردیفوں میں لکھ کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت دیا ہے مثلاً وہ قصائد جن کا قافیہ ردیف باگرہ، چارگرہ یا سنگ رنگ، ڈھنگ چنگ، رنگ ڈھنگ، نام دو رشام دو ریا اہم چاروں ایک، ہم چاروں ایک ہے۔ یہ یقیناً ایک طرح کی دماغی ورزش ہے لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ اس زمانہ میں اسی جنس کی مانگ تھی۔

جیساکہ اوپر عرض کیا گیا سودا کی قوتِ تخیئل ایک طوفان یا آندھی سے کم نہ تھی۔ ان کی تشبیہوں اور مدح میں نئے نئے خیالات کا جوش اور مبالغہ کا زور ایسا ہے کہ صاف آمد کا گمان ہوتا ہے مدح ہو یا ہجو بندگان دین کی تعریف ہو یا اربابِ دولت کی توصیف، یہ زور کہیں کم نہیں ہوتا۔ مثلاً ایک قصیدے کی بہاریہ تشبیب کے چند شعر ملاحظہ کیجئے اور تشبیہات کی داد دیجئے:۔

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل — تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

تار بارش میں پروتے ہیں گہر ہائے تگرگ — ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو۔۔۔ بادل

سایہ برگ ہے اس لطف سے ہر اک گل پر — ساغر لعل میں جوں کیجئے زمرد کو حل

حسن تعلیل بارے آب رواں لگ ہجوم گل کے — لوٹتے ہے سبزے پہ از بسکہ ہوا ہے ہیکل

اتنی ہے کثرت لغزش بہ زمیں ہر باغ — جو ثمر شاخ سے اترا سو گرا سر کے بل

چشم نرگس کی بصارت کے زبس ہے درپے — غنچہ لالہ نے سرمے سے بھری ہے مکحل

مبالغہ۔ شاخ میں گل کی نزاکت یہ بہم پہنچی ہے — شمع ساں گرمیِ نظارہ سے جاتی ہے پگھل

جوش روئیدگی خاک سے کچھ دور نہیں — شاخ میں گاؤ زمین کے بھی جو پھوٹے کونپل

فیض تاثیر ہوا یہ ہے کہ اب حنظل سے — مشہد ٹپکے جو لگے نشتر ز زورِ عمل

ایہام۔ سبز ہوتا ہے فصیحی کے سبب سے ہر بار — جو زبان سے سخن اب طوطی کے آتا ہے نکل

دست گل خوردہ و شاخ گل و گلزار بہم

یہ جہاں نشو و نما کرنے میں ہیں ضرب مثل

آج کل مبالغہ طبائع کو پسند نہیں لوگ کہیں گے کہ یہ اصلی بہار کا تو نقشہ نہیں معلوم

ہوتا۔ ہاں ایک فرضی بہار کا وصف ہے ۔ جو شاعر کے دماغ سے باہر کہیں وجود نہیں رکھتی ہے بجا۔ مگر اس کو کیا کہا جائے کہ فارسی شاعری سے ہمارے شعراء نے تاثر حاصل کیا ہے پہلے اس کا بھی عموماً یہی رنگ تھا۔ عرفی کے اشعار ذیل سے ہمارے دعویٰ کی تصدیق ہو سکتی ہے :۔

عرق از شبنم گل داغ شود برخ خور　　　　اگر از فیض ہوا سبز شود در منقل
بسکہ ہر خار گمٔ کہ وہ عجب نیست اگر　　　　یاسمین بشگفد از نشتر زنبور عسل
بسکہ از سنبل و گل یافت صفا نزد نکہت　　　　کز پئے بوسہ دو لب را ہم آرد جدول
شاید از عذر پرستار پذیرند بہ چشم　　　　بسکہ برداشت عسفا صورت عزی و ہبل

جہاں تشبیب سے ممدوح کے ذکر کی طرف انہوں نے گریز کیا ہے وہاں ان کے بدلت اسلوب کا اعتراف کرنا پڑا ہے ۔ مثلاً :۔

غلط ہے تو جو زمانے میں سمجھے یہ سودا　　　　کہ کار بستہ سے یاروں کے کھولیں باہار
بغیر ناخن شبیر خدا جہاں میں کوئی　　　　کسی کے کام کی کھولے نہ زینہار گرہ

یا

جو کچھ کہا ہے تو نے یہ تجھ کو سب مبارک　　　　میں اور میرے سر پر میرا بسنت خاں ہو

مدح میں بھی زور تخیئل کا وہی عالم ہے مثلاً تیغ ممدوح

عرض میں سے دو طرف ہو کے لگے بہنے طول　　　　پڑے دریا میں جو وہ نفرفہ انداز گل

اسپ ممدوح :۔

تا شش سے زمیں کے ذرہ جو اچک جائے عناں　　　　ارسے جوں روئے زمین پشت فلک کو وہ کنڈل

عدل :۔

ہیبت عدل یہ تیری ہے کہ ہر دشت میں شیر　　　　واسطے دود و شیر آہو کے گھسے ہے ہندل

اقتساب :۔

جب سے گل بولتے بلبل نے تمہاری کو سنا　　　　عشق گل تب سے دھریا کرتی ہے دل آئی نل

یہ تو تخیئل کی کار فرمائی تھی ۔ مگر حیرت ہوتی ہے کہ یہی باکمال استاد جب واقعہ نگاری پر آتا ہے ۔ تو محاکات کا حق ادا کر دیتا ہے ۔ اگر نمونہ کی ضرورت ہو تو حاضر ہے ۔ نواب شجاع الدولہ کی فتح اور حافظ رحمت خاں کی شکست کے موقع پر سودا کی جزئیات نگاری دیکھنے کے قابل ہے فوج مخالف کی کیفیت :۔

اک غم تھا دل انہوں کا پُر از بادۂ غرور،   تیس اس میں کر دیا نمکِ تیغِ آب دار

تھا عزم ہر ایک کا گاویں گے بیٹھ کے ہم   تانوں کو کھینچ کھینچ کے قلقاری مار مار

آئے تھے وہ چنانچہ اسی طرح روز جنگ   پایا تھا جوں دنوں میں خیال ان کے نے قرار

گاتے بجاتے ٹلپتے اور کودتے ہوئے   سائے میں جھنڈیوں کے صفیں باندھ بیشمار

وہ جھنڈیاں نظر پڑیں اک دم میں اسطرح   گاڑ دیں بچھا دیں پارچے جوں نہر کے کنارے

پر بجانب ان کے ہی تھا کچھ اس امر میں   تیرے دلاوروں کا نہ دیکھا تھا کارزار

شمشیر دوست و بلند و کے ہیں یہ بہت جلی   اتنا تو حرف حق سے گزرنا نہیں شعار

پردہ جو ہیں غلام غلام اس جناب کا   آگے قدم انہوں کے نہیں ان کا استوار

جنگ کا حال :-

ادھر سے بان و رہکلہ و توپ مُت چلی   پڑتی تھی پر وہ بڑھتے ہی آئے تھے سر گزار

بڑھ بڑھ کے آخر ش وہ لگے توپیں داغنے   اس پلے پر جہاں سے جزائر کی ہو دمار

لیکن میں تجھ سے کیا کہوں اے یار اس گھڑی   دکھلائی تھی اجل نے عجب طرح کی بہار

تھیں کرتیاں تلنگوں کی مانند لالہ زار   تھا دودِ توپ ابرِ سیاہ تگرگ بار

توپہ میں جو داغتے تھے قبیلوں سے آف   زنجک مثال برق چمکتی تھی ، بار بار

گیتال مثلِ رعد کے کڑکے تھے دم بدم   آواز شتر نال تھی طاؤس کی جھنکار

ان کا قصیدہ شہر آشوب اس عہد کے سماج کی نہایت کامیاب تصویر ہے۔ جس کو پڑھ کر یہ ماننا پڑتا ہے کہ اگر وہ ادھر متوجہ ہوتے اور بیکار فضول اور بیہودہ گوئی میں تضیع اوقات نہ کرتے تو ہماری زبان کو غیر معمولی ترتیب نصیب ہوتی۔

سودا کے کلام میں جو شکوہ بیان اور قدرتِ زبان ہے۔ اس کے نمونے اشعار بالا میں گزرے تاہم یہ واقعہ یہ کہ زبان کی صفائی اور بندش کی چستی پر ان کا دھیان نہیں۔

جب کبھی کوئی اردو قصیدہ نگاری کا ذکر چھیڑتا ہے تو سودا اور ذوق کا نام بے ساختہ زبان پر آجاتا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اردو قصیدہ نگاری صرف سودا اور ذوق کی ذات سے عبارت ہے۔ ان دونوں شعرا میں سودا کو اولیت حاصل ہے۔ نہ صرف اس سبب سے کہ دور کے لحاظ سے سودا پہلے ہیں بلکہ اس وجہ سے بھی کہ دوڑ میں سودا آگے ہیں۔ دراصل شمالی ہند میں سودا ہی نے باقاعدہ اور اصولی طور پر اردو قصیدہ گوئی کی بنیاد رکھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شمالی ہند

میں سودا سے قبل حاتم اور فغاں نے قصیدے کہے ہیں۔ مگر ان کی صرف تاریخی اہمیت ہو سکتی ہے۔ ان کی ادبی اہمیت میں شک ہے۔ سودا نے پہلی بار فارسی کے طرز پر قصیدے کہے ہیں اور قصیدہ گو شعراء سے اس میدان سے ٹکر بھی لی ہے۔ اور اگر آزاد کے بیان پر اعتبار کیا جائے تو وہ اس میں فارسی کے نامی شہسواروں کے ساتھ عنان در عناں ہی نہیں ہوں گے۔ بلکہ اکثر میدانوں میں آگے نکل گئے۔ بقول آزاد "ان کے کلام کا زور انوری اور خاقانی کو دباتا ہے اور نزاکت مضمون میں عرفی اور ظہوری کو شرماتا ہے" ممکن ہے آزاد کے کلام میں کچھ مبالغہ ہو تاہم اس سے تو انکار نہیں ہو سکتا کہ شمالی ہند میں کم از کم سودا اپنے زمانے کے مشہور قصیدہ نگار ہیں۔ اس بنا پر مصحفی نے ان کو تذکرہ ہندی میں "نقاش اول نظم قصیدہ در زباں ریختہ" کہا ہے۔ جو بالکل درست ہے۔ ان کے علاوہ اس میں بھی شک نہیں کہ سودا نے فارسی شعراء کا تتبع کیا ہے اور ان کے قصیدہ کہنا باعث فخر سمجھا ہے۔ اور اس طرح صحیح معنوں میں اردو میں قصیدہ نگاری کی بنیاد ڈالی ہے۔ مثلاً انوری کے ایک مشہور قصیدے کا مطلع ہے۔

جرم خورشید چو از حوت در آید بہ عمل ۔۔۔ اشہب روز کند ادہم شب را ارجل

سودا نے اس بحر میں اور انہیں قوافی میں قصیدہ کہا ہے جس کا مطلع ہے ؎

اٹھ گیا بہمن و دے چمنستان سے عمل ۔۔۔ تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

اس طرح سے خاقانی کے قصیدہ کا مطلع ہے ؎

ایں کز جہاں علامت انصاف شد نہاں ۔۔۔ اے دل کرانہ کن زمیان خانہ جہاں

سودا نے بھی اسی بحر کو اور انہیں قوافی کو اپنے ایک قصیدہ کے لئے منتخب کیا ہے۔

منکر خدا سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں ۔۔۔ جب شہرہ سے مرے بولا اس قدر جہاں

چونکہ سودا کو فطری طور پر جودت طبع، علوئے تخیل اور فکر رسا حاصل تھی۔ اس لئے ان کو فارسی شعراء کے تتبع میں کامیابی ہوئی۔

سودا کے برخلاف ذوق نے فارسی شعراء کا براہ راست تتبع نہیں کیا۔ بلکہ انہوں نے خود سودا کی تقلید شروع کی۔ ذوق کے لئے یہ سہل راستہ تھا کیونکہ ان کے سامنے سودا کی وساطت سے فارسی قصیدہ نگاروں کے نمونے موجود تھے۔ اس کے علاوہ سودا قصیدہ نگاری کی وادی میں کافی دلکش اور حسین گل کھلا چکے تھے۔ ذوق نے سودا سے خوشہ چینی پر اکتفا کیا اور ایران سے براہ راست پھول لانے کی زحمت گوارہ نہ کی اس کا ذوق پر برا اثر پڑا کیونکہ ان کا میدان شاعری محدود ہو گیا۔ اگر ذوق براہ راست فارسی قصیدہ نگاروں کا تتبع کرتے تو ان کے یہاں تنوع کی زیادہ گنجائش ہوتی۔ سودا

اور ذوقؔ کے قصیدوں میں یہ نمایاں فرق ہے۔

سوداؔ اور ذوقؔ کا مقابلہ قصیدہ کے مختلف اجزاء کو مدِ نظر رکھ کر بھی کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ تشبیب میں ان دونوں شعراء نے کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ دراصل تشبیب میں شاعر کے لئے بہت گنجائش رہتی ہے شاعر اس میں مختلف قسم کے مضامین نظم کرسکتا ہے۔ بلبل و بہار، وارداتِ حسن و عشق، رندی و سرمستی، دنیا کی بے ثباتی، زمانہ کی شکایت، علم و فن کی ناقدری، تاریخی واقعات اور ذاتی و معاشرتی حالات وہ اپنی تشبیب میں پیش کرسکتا ہے۔ سوداؔ کی تشبیب میں تقریباً انہیں باتوں کا ذکر ملتا ہے۔

سوداؔ نے اپنے بعض قصائد کی تشبیب میں بہار کی منظر کشی کی ہے۔ مگر وہ بہار کی تصویر ایک مصوّر کی حیثیت سے نہیں کھینچ سکے ہیں۔ بلکہ جس طرح فارسی کے قصیدہ گو شعراء اپنے قصائد کی تشبیب میں بہار کا منظر پیش کرتے ہیں بالکل اسی انداز میں انہوں نے بھی بہار کی تصویر کشی کی ہے۔ مگر سوداؔ اس امر میں مجبور تھے کیونکہ انہوں نے فارسی شعراء کی تقلید کی ہے۔ اگرچہ سوداؔ سے قبل دکنی شعراء نے اپنے قصائد کی تشبیب میں بہار کی اصلی تصویریں پیش کی ہیں مثلاً محمد قطب شاہ، علی عادل شاہ ثانی، اور نصرتیؔ کی بہار یہ تشبیب میں فطرت کے صحیح خد و خال نظر آتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان شعراء نے اپنے مشاہدہ سے کام لیا ہے۔ مگر سوداؔ نے مشاہدہ کی بجائے تمثیل سے کام لیا چنانچہ ان کے یہاں بہار کی تصویریں زیادہ پُر تخئیل ہیں اس کے علاوہ یہ تصویریں تشبیہات و استعارات کے سائے سے ڈھکی ہوئی ہیں اس سے کافی دھندلی نظر آتی ہیں سوداؔ کے مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل	تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل
قوتِ نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض	ڈالی سے پات تلک پھول سے لے کر تا پھل
واسطے خلعتِ نوروز کے ہر باغ کے بیچ	آپ جو قطع لگی کرنے روش پر مخمل
بخشتی ہے گل نورستہ کی رنگ آمیزی	پوشش چھینٹ قلمکار بہ ہر دشت و جبل
تار بارش میں پروتے ہیں گہر ہائے تگرگ	ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل
جوش روئیدگی خاک سے کچھ دور نہیں	شاخ میں گاو زمیں کے بھی جو پھوٹے کوپل

دُم سے فزوں فیض ہوا ہے یاں تک
ذہن میں قسم جمادات سے شاید ہو خلل

سودا نے ان اشعار میں بہار کا نقشہ کھینچنے کی کوشش کی ہے۔ مگر ان اشعار سے بہار کی کوئی صحیح تصویر ہماری نظروں کے سامنے نہیں آئی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ کوئی بات سیدھے سے انداز میں نہیں کہی گئی ہے۔ بلکہ دور از کار اشعارات سے کام لیا گیا ہے۔ بہر حال سودا کی بہاریہ تشبیب بہت واضح نہیں ہوتی ہے۔ اس کے باوجود ان کی بہاریہ تشبیب اردو کے بہت سے قصیدہ گو شعراء سے زیادہ صاف اور روشن ہوتی ہے۔

سودا کے قصائد میں عشقیہ تشبیب بھی ملتی ہے۔ چونکہ سودا ایک باغ و بہار آدمی تھے اس لیے ان کی عشقیہ تشبیب بڑی حد تک کامیاب ہوئی ہے۔ ان کی عشقیہ تشبیب میں حسن کی جھلکیاں اور عشق کی مستیاں موجود ہیں اس میں انہوں نے ساقی اور شراب کا بھی ذکر کیا ہے۔ اگرچہ اس میں ساغر کو مرے ہاتھ سے لیناکہ چلا میں" کا لطف نہیں آسکا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ غزل کی زبان سادہ اور سلیس ہوتی ہے۔ مگر قصیدہ میں عمداً شان و شکوہ کو برقرار رکھنا پڑتا ہے بہر حال سودا کی عشقیہ تشبیب ان کی منظریہ تشبیب سے زیادہ کامیاب ہوئی ہے۔ وہ ایک قصیدہ کی تشبیب میں فرماتے ہیں۔ چہرہ مہروش ہے ایک، سنبل خشک نام دو۔

چہرہ مہروش ہے ایک، سنبل خشک نام دو   حسن بتاں کے دور میں ہے سحر ایک شام دو
ہیں دو تنک شراب اور ساقی کی چشم مست پہ   کیونکہ نہ بگڑے صحت اب بادہ کش ایک جام دو
خون جو کیا ہے بے گناہ تو نے مرا دل و جگر   لیویں گے تجھ سے حشر میں اپنے یہ انتقام دو

سودا نے کبھی کبھی اپنی عشقیہ تشبیب میں بڑی جدت سے کام لیا ہے، انہوں نے بعض جگہ ایک مجرد خیال کو متشکل کر دیا ہے اور پھر اس کو انسانی خصوصیات سے آراستہ کیا ہے۔ مثلاً ایک قصیدہ میں "خوشی" کو ایک عورت تصور کر لیا ہے۔ پھر اس کو ساری نسوانی خصوصیات سے منسوب کر دیا ہے۔ سودا کی اس قسم کی تشبیب بہت دلچسپ ہوتی ہے۔ اس تشبیب کے چند اشعار یہاں پیش کئے جاتے ہیں۔ ؎

فجر سوئے جو گئی آج مری آنکھ جھپک   دی وہیں آکے خوشی نے در دل پر دستک
پوچھا میں کون ہے بولی کہ وہ میں ہوں غافل   نہ لگے شوق میں جس کے مشتاق کی پلک
ہے خوشی نام مرا ہوں میں عزیز دلہا   زندگانی کی ملاوٹ ہے جہاں میں مجھ تک

اس کے بعد سودا خوشی کا سراپا پیش کرتے ہیں۔ ؎

زلفیں یوں چہرے پہ بکھری ہوئی مانگیں نتھی دل   جس طرح ایک کھلونے پہ ہٹیں دو بالک

جبیں ایسی کہ جگر ماہ کا ہو جاوے داغ　　اس کی تشبیہہ سے جب اس کو نجاوز فلک

حسن اس کے کان کے آویزے میں یہ لطف کہ جوں　　مستعد قطرۂ شبنم کو پڑے گل سے مہک

بعد کے اشعار میں بھی سوداؔ خوشی کے حسن کا بیان کرتے ہیں۔ سوداؔ کا یہ اندازِ بیاں بہت انوکھا ہے۔

سوداؔ کی وہ تشبیب بھی بہت دلچسپ ہوتی ہے جس میں وہ اخلاقی قدروں کو پیش کرتے ہیں سوداؔ کی اس قسم کی تشبیب میں اکثر اوقات قناعت اور خود داری کی تعلیم دی گئی ہے۔ اس قسم کے اشعار کا تعلق خود سوداؔ کی ذات سے ہے۔ کیونکہ سوداؔ بھی بڑی حد تک خود دار تھے۔ اسی لیے وہ مال و دولت کی تحقیر کرتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سوداؔ کے اخلاقی درس میں اس قدر خلوص اور صداقت نہیں ہے جس قدر سعدی کے یہاں موجود ہے دراصل سعدی ایک درویش صفت انسان تھے ان کی قناعت اور خودداری کا یہ عالم تھا کہ وہ حاکم وقت ابوبکر سعد کو بھی نصیحت کر سکتے تھے۔ اسی لئے ان کی اخلاقی تعلیم میں خودداری کے ساتھ ساتھ بے باکی بھی ملتی ہے وہ اپنے ایک قصیدہ کی تشبیب میں فرماتے ہیں۔

اے نفس اگر بہ دیدۂ تحقیق بنگری　　درویشی اختیار کنی بر توانگری

اے بادشاہ وقت چو وقت فرا رسد　　تو نیز با گدائے محلت برابری

دنیا زنے ست عشوہ دہ دوستان فریب　　با کسی برنمی برد او عہد شوہری

چو بوم بد خبر میگفن سایۂ خراب　　در اوج　　که فرخنده طائری

سوداؔ میں اتنی جرأت نہیں تھی کہ وہ بادشاہ وقت کے کاموں میں احتساب کر سکیں مگر ان کے مزاج میں بے نیازی اور خودداری ضرور تھی۔ اس لیے ان کے اخلاقی اشعار محض رسمی ہیں۔ سوداؔ کہتے ہیں ؎

فراہم زر کا کرنا باعث اندوہ دل ہووے　　نہیں کچھ جمع سے غنچہ کو جز حاصل پریشانی

خوشامد کب کریں عالی طبیعت اہل دولت کی　　نہ جھاڑے آستیں کہکشاں شاہوں کی پیشانی

کرے ہے کلفت آیام ضائع قدر مردوں کی　　ہوئی جب تیغ زنگ آلودہ کم جاتی ہے پہچانی

اکیلا ہو کے رہ دنیا میں گر چاہے بہت جینا　　ہوئی ہے فیض تنہائی سے عمر خضر طولانی

ان اشعار میں ۔۔ آورد کی جھلک نہیں ہے۔ بلکہ ان اشعار میں ان کی خود داری کروٹ لے رہی ہے۔ خوشامد کب کریں عالی طبیعت اہل دولت کی، کوئی رسمی بات نہیں ہے۔ بلکہ حقیقی

بات ہے۔

سودا نے اپنے بعض قصائد کی تشبیب میں علوم متداولہ کی اصطلاحات بھی پیش کی ہیں مگر یہ اصطلاحات اظہارِ علمیت کے لیے استعمال نہیں کی گئی ہیں۔ بلکہ موقع و محل کے اعتبار سے اور ضرورتاً استعمال کی گئی ہیں۔ مثلاً سودا نے ایک قصیدہ میر محمد کاظم کی مدح میں کہا ہے اس کی تشبیب میں علم طب کے متعلق چند باتوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ طبابت کے اصول بیان کرتے ہیں۔ ؎

چار چیزوں سے مرکب بدن انسان کا ہے — دم و سودا کے ہر اک جسم میں صفرا بلغم
حد سے ان چاروں میں ہووے متجاوز جو چیز — حکما کرتے ہیں انسان کا مزاج اس سے صنم
ہے یہ لازم کہ کسل کا سبب ان میں ڈھونڈھیں — ٹھہرے جو خلط کریں اس کا تدارک پیہم
بعد تشخیص دوا کیجیئے مرض کی بالضد — حفظِ صحت کے لئے نسخہ ہو بالمثل رقم

اس تشبیب میں طبابت کے اصول سودا نے اس وجہ سے پیش کیے ہیں کیونکہ انہیں اصولوں کی روشنی میں ان کا میر محمد کاظم کو بہ حیثیت طبیب پرکھنا ہے۔ اس لیئے یہاں طبابت کی اصطلاحات بے محل نہیں معلوم ہوتی ہیں۔

الغرض سودا کے یہاں تشبیب مختلف رنگوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ انکی تشبیب کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اپنی رنگا رنگی اور اپنے تنوع کی بنا پر ان کی تشبیب بہت دلکش ہوتی ہے۔

سودا کی تشبیب کا ذکر کرنے کے بعد ذوق کی تشبیب کا بھی جائزہ لینا ضروری ہے۔ چونکہ ذوق کے سامنے سودا کی تشبیب موجود تھی اس لیئے زیادہ تر ذوق نے تشبیب میں سودا کی تقلید کی ہے۔ مگر زیادہ کامیابی نہیں حاصل کی ہے۔ ذوق کے یہاں بہاریہ تشبیب بھی ملتی ہے۔ ایک قصیدہ کی تشبیب میں وہ بہار کا منظر اس طرح پیش کرتے ہیں ؎

زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر — عیاں ہو خامہ سے تحریر جائے حریر
ہوا یہ باغ جہاں میں شگفتگی کا جوش — کلید فصل دلِ تنگ و خاطر دلگیر
کرے ہے وا لب غنچہ در ہزار سخن — چمن میں موج تبسم کی کھول کر زنجیر
کچھ انبساط ہوائے چمن سے دور نہیں — جو وا ہو غنچہ منقار بلبل تصویر
قفس میں بیضہ کے بھی شوق نغمہ مستی ہے — عجب نہیں کہ ہو مرغ چمن بنالہ صغیر
زمین پہ گرتے ہی اے آئے دانہ برگ ثمر — جو ٹوٹے ہاتھ سے زاہد کے سبحۂ تزویر

ان اشعار میں اس قدر تصنع اور آورد ہے کہ بہار کی کوئی تصویر ہماری نظروں کے سامنے

نہیں کھینچتی ہے ہوائے چمن میں چاہے جتنا انبساط ہو بلبل تصویر کبھی اپنی منقار نہیں کھول سکتی ہے اور تسبیح کے دانے کبھی برگ و ثمر نہیں لا سکتے ہیں۔ مگر ذوق کے اس قصیدہ میں ایک حسین منظریہ شعر موجود ہے ؎

ہوا پہ دوڑتا ہے اس طرح سے ابر سیاہ   کہ جیسے جائے کوئی پیل مست بے زنجیر

ذوق کا یہ شعر بہت حسین ہے۔ یہ شعر ہوا میں بادل کے دوڑنے کا صحیح منظر پیش کرتا ہے پھر بادل کو پیل مست بے زنجیر کہہ کر ذوق نے منظر کو اور بھی مکمل کر دیا۔ کاش! ذوق اپنی منظریہ میں ایسے ہی شعر کہتے۔ مگر اس قسم کی مثالیں ذوق کے یہاں بہت کم ہیں عام طور سے ذوق کے بہاریہ اشعار بہت مبہم اور گنجلک ہوتے ہیں۔ سودا کی بہاریہ تشبیب میں اس قدر زیادہ تصنع اور تکلف نہیں ہوتا ہے۔ ہاں ذوق کی بہاریہ تشبیب میں ایک خوبی ضرور ملتی ہے۔ اس میں بعض وقت غنائی کیفیات نمایاں طور پر موجود ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل قصیدہ کی تشبیب پیش کی جا سکتی ہے۔

ساون میں دیا پھر ماہ شوال دکھائی   برسات میں عید آئی قدح کش کی بن آئی
کرتا ہے ہلال ابروئے پرخم سے اشارہ   ساقی کو کہ بھر بادہ سے کشتی طلائی
کوندے ہے جو بجلی تو یہ تو یہ سوجھے ہے تر میں   ساقی نے ہے آتش سے مئے تیز اڑائی
سرِ وی حنا پہنچے ہے عاشق کے جگر تک   معشوق کا گر ہاتھ میں ہو دست حنائی

سودا کی طرح ذوق نے بھی کہیں کہیں اپنی تشبیب میں عشق کی گرمی شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر چونکہ ذوق کے دل میں خود ہی عشق کی گرمی نہیں تھی اس لیے وہ اس قسم کی تشبیب میں زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ بہر حال ذوق ایک قصیدہ میں محبوب کا حسن سراپا پیش کرتے ہیں ؎

غمزہ و ناز و کرشمہ وہ بلا غارت گر   کہ نہ چھوڑیں تن عشاق میں اک سا رمق
کھلنا اس کے دہن تنگ کا ایسا مشکل   جیسے دشوار ہو مفہوم کلام مغلق
مصحف روئے کتابی کو جو دیکھو اس کے   تو کہیں صورت اخلاص نہ باؤ مطلق
نازک ایسی کمر اس کی کہ سمجھنا مشکل   جس طرح شعر خیالی میں ہوں معنی اوق

ذوق نے آخری مصرع میں بڑے پتہ کی بات کہی ہے۔ واقعی شعر خیالی میں ادق معنی ہوتے ہیں۔ چونکہ ذوق کے عشقیہ اشعار بھی خیالی ہوتے ہیں۔ اس لیے ان میں بھی ادق معنی پائے جاتے ہیں۔ اوپر کے اشعار خیالی ہونے کے علاوہ ایک اور خامی رکھتے ہیں۔ ذوق نے اس

قصیدہ میں مشکل قوافی کا انتخاب کیا ہے۔ اس لئے عشقیہ اشعار میں حسن آہی نہیں سکتا ہے۔

ذوق سودا کی طرح مجرد خیال کو متشکل بھی کر دیتے ہیں اور ایسا انہوں نے غالباً سودا کی تقلید میں کیا ہے۔ چنانچہ انہوں نے بھی ایک قصیدہ کی تشبیب میں خوشی کو مجسم کر دیا ہے مگر دونوں کے مجسموں میں فرق ہے۔ سودا کی آنکھ فجر کے وقت لگ گئی تھی کہ خوشی نے آکر ان کے درِ دل پر دستک دی۔ یہ واقعہ بہت فطری معلوم ہوتا ہے اور ایک حسین منظر بھی پیش کرتا ہے۔ مگر ذوق بیزار و حیران بیٹھے تھے جب خوشی ان کی خدمت میں حاضر ہوئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ذوق نے غم اور خوشی میں ایک تضاد محسوس کیا ہے۔ اس طرح حسن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر اس کی کوشش میں تصنّع موجود ہے۔ جبکہ سودا کی واقعہ نگاری بالکل فطری ہے۔ ذوق نے خوشی کا مجسمہ پیش کیا ہے۔ رُخ پر بھی، تصنع کا غازہ چمک رہا ہے۔

انیس خلوت، جلیس جلوت، حریف حکمت، ظریف صحبت
یہ بزم یاراں یہ دل بہاراں یہ اہل عزلت اگلے بداماں
حسین بہ شکل مہ منور، عرق کے قطرے ہیں اس میں اختر
ہلال ابرو نگاہ جادو، خدنگ مژگان وچشم فتاں

اسی قسم کے ٹکڑوں کا سلسلہ دور تک چلا گیا ہے۔ جو بے لطفی پیدا کرتا ہے۔ اس کے مقابلہ میں سودا کی خوشی کا سراپا مختصر ہے۔ مگر پُر اثر ہے۔

تشبیب کے سلسلہ میں ذوق کے یہاں ایک نمایاں خصوصیت ملتی ہے۔ چونکہ ذوق کو نجوم، ہیئت، طب، منطق، فلسفہ، فقہ، تصوف، تفسیر حدیث، تاریخ اور موسیقی وغیرہ پر عبور حاصل تھا اس لئے انہوں نے اپنی تشبیب میں ان علوم کے جابجا حوالے دیئے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ذوق نے ان علمی اصطلاحات کو اپنے قصائد میں محفوظ کر دیا ہے سودا کے یہاں اصطلاحات کا اس قدر استعمال نہیں ملتا۔ اس لحاظ سے ذوق کے قصائد کا پلّہ بھاری معلوم ہوتا ہے۔ مگر ذوق کی یہ علمی اصطلاحات شاعری کے نقطۂ نظر سے زیادہ اہم نہیں ہیں۔ ان اصطلاحات نے ان کی تشبیب کی فضا کو بہت دھندلا کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر ذوق کا وہ قصیدہ پیش کیا جاسکتا ہے۔ جس پر ان کو خلعت کے علاوہ ایک دو گاؤں بھی انعام کے طور پر ملے تھے۔

شب کو میں اپنے سر بستر خواب راحت
نشۂ علم میں سرمست غرور و نخوت
مزے لیتا تھا پڑا علم و عمل کے اپنے
تھا تصور مرا ہر امر میں تصدیق صفت
ہوگیا علم حصول تھا حضوری مجھ کو،
تھا مرا ذہن نہ محتاج حصول صورت
جو مسائل نظری تھے وہ بدیہی تھے تمام
عقل کو تجربہ کی اتنی ہوئی تھی کثرت

ان اشعار میں تصوّر، تصدیق، حصولی، حضوری، نظری، بدیہی وغیرہ منطق کی اصطلاحات استعمال کی گئی ہیں۔ آگے چل کر ذوقؔ نے مختلف علوم کی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ صرف، نحو، نجوم، ہیئت، عرض، جوہر، منقول، معقول وغیرہ الفاظ اس قصیدہ میں موجود ہیں۔ مجسطی قانون اور ناموس وغیرہ کتب کا بھی ذکر ملتا ہے۔ مشائی اور اشراقی گروہ بھی اس قصیدہ میں نظر آتے ہیں فسطائی اور معتزلی فرقے بھی یہاں دست و گریباں ہیں۔ جبری اور قدری نظریات کا تصادم بھی پیش کیا گیا ہے۔ غرض کہ کوئی ایسا علم نہیں ہے جس کی اصطلاح اس قصیدہ میں موجود نہ ہو۔ ان اصطلاحات کے استعمال کا مقصد اظہار علمیت ہے۔ اس کے باوجود ذوقؔ فرماتے ہیں ؎

ذہن میں میرے حاضر صورِ علمیہ　　پر جتانی مجھے منظور نہ تھی علمیت

اگر علمیت جتانا منظور نہ تھا تو پھر کیا مقصد تھا۔ سوداؔ کے یہاں تشبیب بھی زیادہ تر واضح، روشن و صاف ستھری ہوتی ہے مگر ذوقؔ کی تشبیب میں تصنّع آورد اور دھندلا پن نظر آتا

اس تمام بحث و مباحثہ سے ہم یہ نتیجہ ضرور اخذ کر سکتے ہیں۔ کہ سوداؔ کی تشبیب زیادہ تر واضح روشن اور صاف ستھری ہوتی ہے۔ مگر ذوقؔ کی تشبیب میں تصنّع آورد اور دھندلا پن نظر آتا ہے۔

اس تمام بحث و مباحثہ میں سے ہم یہ نتیجہ ضرور اخذ کر سکتے ہیں کہ سوداؔ کی تشبیب گریز کی خوبی یہ قرار دی گئی ہے کہ تشبیب کے بعد ممدوح کا ذکر نہایت فطری انداز موزوں طریق پر کر دیا جائے یعنی بیان میں ایک فطری تسلسل اور رابطہ قائم رہے۔ فارسی میں اکثر قصیدہ گو شعرا نے گریز میں کامیابی حاصل کی ہے۔ سلمان ساوجی کی ایک تشبیب عاشقانہ ہے۔ اس میں ایک شعر کے ذریعہ وہ ایک حسین انداز میں گریز کرتے ہیں ؎

زلفت بہ عہدے مدلت شہر یادوست　　سوائی است ورنہ چرامی کند دراز

اس کے بعد ممدوح کی مدح شروع ہو جاتی ہے۔

اس قسم کی فطری گریز زیادہ تر سوداؔ کے یہاں بھی ملتی ہے۔ سوداؔ نے جس قصیدہ میں خوشی کو مجسّم کیا ہے اس میں گریز نہایت فطری طریقہ پر استعمال ہوئی ہے ؎

سمع میں تیرے یہ مژدہ نہیں پہنچا اب تک　　کر کے دریافت یہ مجھ سے کہا اس نے کہ مگر

کہ بصورت ہے وہ انسان، بسیرت ہے ملک　　آج اس شخص کی ہے سالگرہ کی شادی

"قصیدہ در مدح حکیم میر محمد کاظم"، میں سوداؔ تشبیب میں طبابت کے اصول پیش کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایک طبیب میں ان خوبیوں کا ہونا ضروری ہے۔ اس کے بعد گریز کی طرف آتے ہیں

سو تو ان بانوں میں ہے خوص طبیبوں میں کسے　　اس زمانے میں بجز میر محمدؐ کاظم

گریز کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس کو مختصر ہونا چاہیئے۔ طویل گریز قصیدہ میں بے لطفی پیدا کرتی ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں سودا ایک ہی شعر کے ذریعہ مدح کی منزل تک آگئے ہیں۔

گریز میں ذوق بھی فطری ذہانت کا ثبوت دیتے ہیں۔ ان کے یہاں بھی اکثر گریز نہایت برمحل ہوتی ہے۔ ذوق نے بہادر شاہ ظفر کے جشن غسل صحت کے موقع پر جو قصیدہ کہا ہے۔ اس کی تشبیب میں دکھایا ہے کہ باغ عالم کی ہوا بہت معتدل ہے۔ چنانچہ ہر شے صحت مند نظر آتی ہے اس بیان کے بعد وہ گریز کی طرف آتے ہیں ؎

واقعی کس طرح سے صحت نہ اک عالم کو ہو　　جب کہ ہو اس کی نوید غسل صحت جاں فزا

یہ گریز مختصر بھی ہے اور فطری بھی۔ یہاں تشبیب اور گریز میں کوئی فاصلہ نظر نہیں آرہا ہے۔ مگر ذوق نے ہر جگہ تشبیب اور گریز میں ربط نہیں پیدا کیا ہے۔ کبھی کبھی ان کی تشبیب اور گریز میں خلاء واقع ہو جاتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے دو اینٹوں کے درمیان کچھ جگہ چھٹی ہوئی ہو۔ ذوق نے ایک تشبیب میں رندانہ مضامین نظم کیئے ہیں۔ وہ کہتے ہیں ؎

پیری میں پر ضرور ہے جام شراب ناب　　پائے فروغ صبح نہ بے نور آفتاب

تائب نہ ہو تو اس سے کہ داڑھی ہوئی سفید　　کر خواب سے کشتی کہ یہ ہے میر ماہتاب

پرہیز میرا یہ ہے کہ تقوٰی سے ہے گریز　　تقوٰی ہے میرا یہ کہ ہے توبہ سے اجتناب

لیکن ہے ابر رحمت باری سے درخشاں　　دامان تر مرا ر دشس دامن شباب

اس تشبیب کے بعد گریز شروع ہوتی ہے۔ ؎

مدح ہوں میں اس کا کہ ہے جس کے دور میں　　شیب زمانہ کے لئے کیفیت شباب

یہاں گریز تشبیب سے بالکل پیوستہ نہیں ہے۔ بلکہ کچھ خلا محسوس ہو رہا ہے۔ قصیدہ کا سب سے زیادہ ضروری جز مداح ہے۔ اس میں شاعر ممدوح کے جاہ جلال، عظمت و بزرگی، شجاعت و جرأت اور عدل و انصاف کی تعریف کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ممدوح کے ساز و سامان کی بھی ستائش کرتا ہے۔ چنانچہ وہ فوج، خدام، مصاحبین، تلوار، تیر، ترکش، نیزہ، اسپ، فیل اور خیمہ وغیرہ کی تعریف میں خامہ فرسائی کرتا ہے۔ جب قصیدہ، نعت و منقبت کے رنگ میں ہوتا تو ممدوح کے مزار اور روضہ کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ اس سلسلہ میں ایک خاص بات یہ ہے کہ قصیدہ نگار ذاتی تعریف نہیں کرتا۔ بلکہ طبقاتی تعریف کرتا ہے، جیسے سلاطین کی تعریف،

امرا کی تعریف یا اولیائے انبیاء کی تعریف۔ اس صورت میں شاعر ذاتی صفات پر بہت کم غور کرتا ہے۔ بلکہ طبقاتی صفات پر غور کرتا ہے۔ مثلاً اگر کسی بادشاہ کی تعریف کرتا ہے تو اس کی نظر میں ایک مثالی بادشاہ رہتا ہے اور اس کی ساری خوبیاں وہ اپنے ممدوح کی ذات سے وابستہ کر دیتا ہے، چاہے وہ ان میں سے ایک بھی خوبی کا مالک نہ ہو، لیکن قصیدہ نگار کو مدح میں ایک بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے سلاطین امراء اور اہلِ دین کی مدح کے انداز میں فرق مراتب قائم کرنا ضروری ہوتا ہے۔ یہ فرق مراتب زیادہ تر سودا کی مدح میں قائم رہتا ہے۔

سودا ایک قصیدہ میں رسولِ اکرمؐ کی مدح کرتے ہیں۔ وہ رسولِ مقبول کے تقدس اور ان کی عظمت کا ذکر کرتے ہیں ؎

زہے دینِ محمدؐ پیروی میں اس کے جو ہو وے | رہے خاک قدم سے اسکی چشم عرش نورانی
ملک سجدہ نہ کرتے آدمِ خاکی کو گر اس کی | امانت دار نورِ احمدی ہوتی نہ پیشانی
خیالِ خلق اس کا گر شفیع کا فراں ہووے | رکھیں بخشش کے سر منت یہودی اور نصرانی

مگر سودا جب حضرت علیؑ کی مدح کرتے ہیں تو زیادہ تر ان کی شجاعت پر روشنی ڈالتے ہیں۔

وصف تجھ تیغ دو سر کا میں کروں کیا شہ دین | دلِ مجنوں کی جو میداں میں کرے ہے صیقل
اس کے قبضہ پہ جو ہو دستِ مبارک تیرا | نہ رہیں دینِ محمدؐ کے سوا اور ملل
عرض میں سے دو طرف ہو کے لگے بہنے طول | پڑے دریا میں جو وہ تفرقہ انداز گل

سودا نے ایک قصیدہ میں امام ضامن کی مدح کی ہے۔ اس میں ان کے فیض روحانی اور کشف و کرامت کا ذکر کیا ہے ؎

وہ شاہ خراساں نگہ فیض سے جس کے | ہوتے ہوئے اکسیر نہ ماٹی کو لگے دیر
مومن یہ تصور جو نہ ہو اس کا | مقبول نہ ہو اس کے صلواۃ اور تکبیر

اس میں کوئی شک نہیں کہ سودا نے زیادہ تر حفظِ مراتب کا خیال رکھا ہے۔ اور مختلف ممدوحوں کے درمیان ایک خط فاصل کھینچنے کی کوشش کی ہے۔ مگر کہیں کہیں یہ خط منقطع ہو گیا ہے مثلاً حضرت علیؑ کے عدل کی تعریف سودا یوں کرتے ہیں ؎

امر سے نہی کے تیرے یہ جہاں یا شہ دیں | کام پہنچا ہے تباہی کا یہاں تک بہ ذال
کہ حیا سے برچمن غنچہ سرا اپنا کیا داخل | نسبت شکل صراحی سے اٹھا دے یک پل

اور قریب قریب انہیں الفاظ میں سودا نواب آصف جاہ کے عدل کی تعریف کرتے ہیں ؎

دور میں اس کے ہے یہاں تک نہیات ذلیل　　کشمکش سے پہ نت اٹھ بنگ سدا زیر کتک

سودا کی مدح صرف مداح نہیں ہوتی ہے۔ بلکہ اس میں ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں اس دور کے حالات کا عکس بھی ملتا ہے۔ اس لیے تاریخی نقطۂ نظر سے سودا کی مدح کی بہت اہمیت ہے سودا کا وہ قصیدہ جس میں انہوں نے شجاع الدولہ اور حافظ رحمت خاں کے مابین جنگ کا نقشہ کھینچا ہے بہت اہم ہے۔ سودا کے اس قصیدے سے پتہ چلتا ہے کہ نواب شجاع الدولہ کی فوج ہراول میں دس ہزار سپاہی تھے۔ محبوب، نسبت، لطافت اور میر سید علی نواب کی فوج کے اعلیٰ افسران تھے۔ اس قصیدے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اس دور میں بان، رہکلہ، توپ، گنجال، شتر نال، بندوق، تیر، تیغ وغیرہ کا استعمال جنگ میں کیا جاتا تھا۔ سودا کے مندرجہ ذیل شعر ملاحظہ فرمایئے ؎

ایدھر سے بان و رہکلہ و توپ متصل　　پڑتی تھی پرہ بڑھتے ہی آتے تھے سرگذار
گنجال مثل رعد کے کڑکے تھی دم بدم　　آواز شتر نال تھی طاؤس کی جھنکار
فرصت کسو نے اتنی نہ پائی کہ وہ کرے　　بندوق و تیر و تیغ سے جا ان میں کارزار

سودا کے ایک شعر سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس دور کے سپاہی کرتیاں پہنتے تھے ؎

تھیں کرتیاں تلنگوں کی مانند لالہ زار　　تھا دود توپ ابر سیاہ تگرگ بار

اس دور میں اعلیٰ قسم کے سردار ہاتھیوں پر بیٹھ کر جنگ کرتے تھے ؎

تھے ہاتھیوں پہ بیٹھے حافظ کے ہم نشیں　　ساتھ اس کے ہم پیالہ و باہم نوالہ خوار

سودا کے قصائد سے سماجی حالات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ ایک قصیدہ میں انہوں نے اپنے دور کے مروجہ سازوں کا ذکر کیا ہے ؎

نہ تیرے گھر میں کبھو ناچ میں ہوتے دیکھا　　نہ تیرے در پہ سنی آگے پکھاوج کی گمک
یاں تلک شیخ و برہمن ہیں طرب کے معروف　　دیر میں بجتی ہے مردنگ حرم میں ڈھولک

ان اشعار سے پتا چلتا ہے کہ اُس دور میں پکھاوج، مردنگ اور ڈھولک کا رواج تھا اس کے علاوہ بھگت اور ناٹک قسم کی تقریبیں ہوتی تھیں۔ اس سلسلہ میں سودا کی وہ ہجویات بھی اہم ہیں جن میں سماج کے نظام پر زبردست طنز کیا گیا ہے۔ دراصل سودا کے دور میں اسلامی حکومتوں پر زوال آرہا تھا۔ امراء و رؤسا کی حالت پست تھی اور ہر طبقہ کے افراد معاشی پریشانیوں میں گرفتار تھے۔ چنانچہ سودا نے قصیدہ "شہر آشوب" میں سپاہی، قاضی، مُلّا، خطیب، طبیب

سوداگر، کسان، وکیل، شاعر، کاتب، خطاط اور شیخ وغیرہ کی پریشانیوں کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ ہر پیشہ کے لوگ مفلسی اور بے روزگاری کی وجہ سے زندگی سے عاجز ہیں۔ ایک سپاہی کی زندگی کا حال سنیئے ؎

گھوڑا لے اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی | تنخواہ کا پھر عالم بالا پہ نشاں ہے
گزرے ہے سدا یوں علف و دانہ کی خاطر | شمشیر جو گھر میں تو سپر بدے کے یاں ہے

ایک سوداگر کی دقتوں کو ملاحظہ فرمایئے ؎

سوداگری کیجیئے تو ہے اسمیں یہ مشقت | دکھن میں بکے وہ خرید صفہاں ہے
ہر صبح یہ خطرہ ہے کہ ملے کیجیئے منزل | ہر شام بہ دل وسوسۂ کو روزیاں ہے
لیجا جو کسی عمدہ کی سرکاری میں دے جنس | یہ در در تو جو سینے تو عجب طرفہ بیاں ہے
قیمت جو پکاتے ہیں سو اس طرح کی ثالث | سمجھے ہے فروشندہ پہ دزدی کا گماں ہے

"مخمس شہر آشوب" میں بھی سوداؔ نے ملک کے معاشی حالات پر روشنی ڈالی ہے ایک بند میں امراء کا حال یوں پیش کرتے ہیں ؎

امیر اب جو ہیں دانا انھوں کا ہے یہ خیال | ہوئے ہیں خانہ نشیں دیکھ کر زمانے کا حال
بچھی ہے سوزنی فوجا گھڑا جھلے ہے رومال | حضور بیٹھے ہیں اک دو ندیم اہل کمال
دھری ہے سامنے اک پیکدان اک تنبول

"قصیدہ در ہجو اسپ المسمی بہ تضحیک روزگار" میں ایک گھوڑے کا نقشہ کھینچتے ہیں ؎

اس مرتبہ تو بھوک سے پہنچا ہے اس کا حال | کرتا ہے راکب اس کا جو بازار میں گزار
قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کرو گے یاد | امیدوار ہم بھی ہیں کہتے ہیں یوں چمار
ہر رات اختروں کے تئیں دانہ بوجھ کر | دیکھے ہے آسماں کی طرف ہو کے بیقرار
خط شعاع کو وہ سمجھ دستۂ گیاہ | ہر دم زمین پہ آپ کو ٹپکے ہے بار بار

دراصل سوداؔ کی یہ ہجویات برائے نام ہجویات ہیں۔ ان کو مرثیہ کہنا چاہیئے۔ سوداؔ نے اپنے ان اشعار میں اس دور کی زبوں حالی کا صحیح نقشہ کھینچا ہے۔ بہرحال سوداؔ کے قصائد مدح کے اعتبار ہی سے اہم نہیں ہیں بلکہ ان کی ہجو میں بھی ایک نئی شان نظر آتی ہے۔ جہاں تک ذوقؔ کی مدح کا تعلق ہے۔ وہ بڑی حد تک رسمی ہے۔ ذوقؔ نے زیادہ تر اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی مدح کی ہے اور اس میں انہوں نے سارا زور قلم صرف کر دیا ہے۔ انہوں نے ان سلاطین کی سخاوت

شجاعت اور عدالت وغیرہ کی تعریف کی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی تیغ، ان کے اسپ اور ان کے فیل کی بھی تعریف کی ہے ؂

اکبر شاہ ثانی کے فیل کی تعریف ذوق یوں کرتے ہیں ؂

فیل ہے تیرا ابر بہاراں پر بہ خیال بادہ گساراں
ہو وے درخشاں برق پہ باراں دیکھو جو لا زنجیر مطلا

بہادر شاہ ظفر کی تیغ کا عالم دیکھئے ؂

تلوار تیری ہے وہ غضب برق کفر سوز
ہے جس کی آنچ آتش دوزخ کا التہاب

جوہر سے تیری تیغ کے دکھلائے ہے قضا
سرکش کو لکھ کے حرف بہ حرف آیت عذاب

بہادر شاہ ظفر کے عدل کی تعریف ذوق ان الفاظ میں کرتے ہیں ؂

مجال کیا کہ تیرے عہد میں شرر کی طرح
اٹھائیں سر کو شرارت سے سرکشاں شریر

ترے نسق سے جو بالکل رہی نہ خونریزی
لڑائیوں میں کہیں پھوٹتی نہیں نکسیر

ذوق کی مدح میں ایک بڑی خامی نظر آتی ہے۔ ذوق نے چونکہ دو بادشاہوں کی تعریف کی ہے اور یہ دونوں بادشاہ مرتبہ کے لحاظ سے تقریباً یکساں ہیں۔ اس لئے ذوق کی مدح میں بھی یکسانیت موجود ہے۔ وہ دونوں بادشاہوں کے عدل و انصاف، جاہ و حشمت اور شان و شوکت کی تعریف یکساں الفاظ میں کرتے ہیں۔ اس لئے ان کی مدح میں کوئی تنوع نہیں ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ذوق نے مذہبی قصائد بھی بہت کم کہے ہیں۔ اس لئے ان کی مدح کا دائرہ بھی بہت محدود ہے۔ ذوق نے صرف ایک قصیدہ سیّد عاشق نہال چشتی کی مدح میں کہا ہے۔ اس میں انہوں نے اُن کی بزرگی اور برتری کا اعتراف کیا ہے ؂

ہے ابر درخشاں وہ چمن میں کساں کے
عاشق نہال کیوں نہ کیوں عاشق نہال کے

ہیں دیدہ ور ستاروں میں خورشید و ماہ گر
روشن ہیں دونوں نور سے اسکے جمال کے

اس کی نگاہ سے گر جگر سنگ پائے رنگ
بھر جائیں پل میں لعل سے دامن عیال کے

ہیں اس کے در کے خاک نشینوں کے دل غنی
خواہاں وہ ملک کے ہیں نہ جویاں ہیں مال کے

یہ سارے اشعار عاشق نہال کی شان کے مطابق ہیں اور بالکل بجا ہیں۔ مگر ذوق اسی دن کی ہیبت کی بھی تعریف کرتے ہیں ؂

ہیبت جو اس کی وادیٔ حق میں کرے ظہور
جا بیٹھے چھپ کے شیر بھی گھر میں غزال کے

یہ ہیبت تو کسی مغل شہنشاہ کی معلوم ہوتی ہے۔ ایک فقیر کی ہیبت اس طرح نہیں ہوتی

دراصل ایک بادشاہ اور درویش میں فرق قائم رکھنے کی ضرورت ہے۔ مگر اس قسم کی تفریق قصیدہ گو شعرا کے یہاں کم ملتی ہے۔ ذوق کے یہاں بھی یہ خامی محسوس ہوتی ہے۔

ذوق کی مدح میں ایک خامی اور بھی ہے۔ ذوق کی مدح سے اس زمانہ کے سیاسی معاشرتی اور معاشی حالات پر روشنی نہیں پڑتی ہے۔ ذوق کے یہاں مقامی رنگ بھی نہیں ملتا ہے۔ اس لحاظ سے ذوق کی مدح ایک مخصوص دائرہ کے اندر چکر کاٹتی رہتی ہے۔ اگرچہ ذوق نے اپنے ان دائروں میں تشبیہ و استعارہ کا رنگ بھر کر دلکش بنانے کی کوشش کی ہے۔ مگر ان میں وہ رنگارنگی نہیں ہے جو سودا کی مدح میں ہے۔

قصیدہ کا آخری حصّہ دعائیہ ہوتا ہے۔ اس میں شاعر اپنا مدعا بھی بیان کر دیتا ہے اور ممدوح ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ دُعا بھی دیتا ہے۔ یہ بالکل رسمی چیز ہے۔ اس رسم کو سودا اور ذوق دونوں ایک انداز سے ادا کرتے ہیں۔ کسی کے یہاں کوئی خاص جدّت نہیں ہوتی ہے۔ سودا کے ایک قصیدے کی دعائیہ ملاحظہ ہو۔ وہ نواب شجاع الدولہ کو دُعا دیتے ہیں ؎

مطلب اس سے یہ جو سودا ہے تیرا پیر غلام
اور کیا ہو سکے جزیہ کو دعا بعد نماز
تیرے اعداء ہیں نظر میں زمانے کے ذلیل
حق دو عالم میں رکھے تجھ کو سدا باا عزاز

ذوق بہادر شاہ ظفر کو دُعا دیتے ہیں ؎

ذوق کرتا ہے دعائیہ پر لب ختم سُخن
کہ زباں کو ہے نہ یارا نہ قلم کو طاقت
عہد ہر سال مبارک ہو تجھے عالم میں
باشکوہ و حشم و جاہ بہ عمر و صحت
خیر خواہوں کے تیرے چہرہ پہ ہو رنگ نشاط
اور بد خواہوں کے رخسار پہ اشک حسرت

دراصل فارسی گو شعرا نے اپنے قصائد میں اس انداز سے اپنے ممدوحین کو دعا دی ہے سودا نے فارسی کے قصیدہ گو شعرا کا اتباع کیا ہے۔ اور ذوق نے سودا کی تقلید کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ دعائیہ کا ڈھانچہ سودا اور ذوق دونوں کے یکساں ہے۔

مندرجہ بالا سطور سودا اور ذوق کا تقابلی مطالعہ مختلف نقطۂ نظر سے کیا جا چکا ہے اور ہم اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ سودا اور ذوق کے قصائد میں فرق ہے۔ دراصل ان دونوں کے قصائد کا فرق دونوں شعرا کے خارجی حالات اور داخلی کیفیات کا فرق ہے۔ سودا نے جب شاعری شروع کی تو اُردو کا ابتدائی دور تھا اور ہمیشہ ابتدائی دَور کے ادب میں سلاست، روانی، سادگی، صداقت اور حقیقت کے عناصر موجود رہتے ہیں۔ لیکن زمانہ جوں جوں آگے بڑھتا جاتا ہے ادب میں تصنّع اور آورد کا

دخل ہوتا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ سوداؔ کے قصائد میں سلاست بھی ہے اور بڑی حد تک صداقت بھی ہے۔ لیکن ذوقؔ کے دور میں نازک خیالی اور معنی آفرینی کا سکہ چلنے لگا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ذوقؔ کے قصیدوں میں سادگی کے بجائے صناعی کا غلبہ ہوگیا۔ دراصل سوداؔ اور ذوقؔ کے قصیدوں میں جو اسلوب کا نمایاں فرق نظر آتا ہے وہ دو ادوار کا فرق ہے۔

اسلوب کے علاوہ سوداؔ اور ذوقؔ کی تشبیب میں بھی نمایاں فرق ہے۔ سوداؔ کا مطالعہ اور مشاہدہ وسیع تھا۔ ان کو حیات و کائنات کا کافی تجربہ حاصل تھا۔ ان کی مثنویاں بتاتی ہیں کہ انہوں نے فطرت کا بھی اچھا خاصا مطالعہ کیا تھا۔ ثبوت کے لیے ان کا "صید نامہ" "مثنوی موسم گرما" "در فصل موسم بہار" کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ سوداؔ نے کچھ نہ کچھ فطرت کی جھلکیاں اپنے قصائد کی تشبیب میں بھی پیش کی ہیں۔ مگر سوداؔ قصیدہ کے فن سے مجبور تھے۔ اس لیے فطرت کی اصلی تصویریں نہیں پیش کر سکتے تھے۔ سوداؔ کے مقابلہ میں ذوقؔ کی بہاریہ تشبیب بہت دھندلی ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ذوقؔ کو غالباً مشاہدۂ فطرت کا زیادہ وقت بہادر شاہ ظفر کے درباری ماحول میں صرف کیا۔ اور فطرت کے گل و غنچہ کو دیکھنے کی بجائے دربار کے نقش و نگار دیکھنے میں محو رہے۔ سوداؔ اور ذوقؔ کی عشقیہ تشبیب میں بھی فرق ہے۔ سوداؔ کی عشقیہ تشبیب میں گرمی اور تڑپ موجود ہے۔ مگر ذوقؔ چونکہ زاہد و عابد قسم کے آدمی تھے۔ اس لیے اظہارِ عشق ان کے بس کی بات نہ تھی۔ اس کے علاوہ جس طرح سوداؔ اپنی تشبیب میں ترکِ دنیا کا سبق دے سکتے تھے ذوقؔ ایسا سبق دینے سے محروم تھے۔ کیونکہ ذوقؔ میں قناعت اور خودداری کی کمی تھی۔

سوداؔ اور ذوقؔ کی مدح میں بھی زبردست فرق ہے۔ سینٹ بیو اور ٹین دونوں فرنچ نقادوں نے اس بات پر زور دیا ہے۔ کہ نسل کا اثر بھی شاعر اور ادیب پر پڑتا ہے۔ اگر ہم اس نکتہ کو ذہن میں رکھیں تو ہم سوداؔ اور ذوقؔ کی مدح کی نوعیت سمجھ سکتے ہیں۔ بقول آزادؔ مرزا کے بزرگوں کا پیشہ سپہ گری تھا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ سوداؔ کی رگوں میں سپہ گری کا خون دوڑ رہا تھا۔ اس کے علاوہ ان کے باپ مرزا محمد شفیع بہت بڑے تاجر تھے۔ اس لیے سوداؔ نے امیرانہ ماحول میں آنکھ کھولی تھی یہ سپاہیانہ اور امیرانہ شان سوداؔ کی شاعری کی جان ہے۔ جو بذاتِ خود سپاہی اور امیر ہو وہ دوسروں کے سامنے سر کیا جھکا سکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جب دلی پر تباہی آگئی تو سوداؔ کی حالت زبوں ہوگئی۔ مگر سوداؔ نے کبھی خودداری ترک نہیں کی۔ سوداؔ جب شاہ عالم کے دربار سے وابستہ تھے۔ اس وقت بھی عزت کی زندگی گزاری اور ان کے غلام بن کر نہ رہے۔

جب سوداؔ شاہ عالم سے ناخوش ہو گئے۔ تو انہوں نے ان سے قطع تعلق کر لیا۔ بادشاہ نے سوداؔ کو ملک الشعراء بنانے کا لالچ دیا۔ مگر سوداؔ نے کہا کہ حضور کی ملک الشعرائی سے کیا ہوتا ہے کرے گا تو میرا کلام ملک الشعراء کرے گا۔ بادشاہ سے قطع تعلق کرنے کے بعد سوداؔ کے معاشی حالات پر زیادہ بُرا اثر نہ پڑا۔ شہر کے دیگر رؤسا نے ان کی قدر دانی کی، اس سلسلہ میں مہربان خان بسنت خان کا نام خاص طور سے قابل ذکر ہے۔ انہیں رؤسا کی بدولت سوداؔ معاشی افکار سے بڑی حد تک بے نیاز تھے۔ اس بے نیازی کا مظاہرہ سوداؔ نے شاہ شجاع الدولہ کے دعوت نامہ کو ٹھکرا کر کیا۔ جنہوں نے ان کو برادرِ من مشفق مہربان من لکھ کر خط بھیجا اور سفر خرچ بھی روانہ کیا تاکہ وہ لکھنؤ آجائیں۔ مگر سوداؔ نے اس خط کے جواب میں ایک رباعی لکھ کر بھیج دی۔

سوداؔ کی بے نیازی کا ایک سبب اور بھی ہو سکتا ہے۔ سوداؔ کے ممدوحین کی تعداد بہت زیادہ تھی۔ چنانچہ انہوں نے اکبر ثانی، محمد شاہ، بسنت خاں، مہربان خان، شجاع الدولہ، آصف الدولہ، حکیم محمد کاظم، سرفراز الدولہ، سیف الدولہ، نواب احمد علی خان، خواجہ سرا محمد شاہی وغیرہ کی تعریف میں قصائد کہے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ان کا ملجاو ماویٰ ایک نہیں تھا۔ اس کے علاوہ سوداؔ نے مذہبی قصائد بھی کہے ہیں۔ انہوں نے رسولِ مقبولؐ، حضرت علیؓ، حضرت امام حسینؓ، امام کاظم، امام ضامن، امام عسکری اور امام مہدی وغیرہ کی مدح سرائی کی ہے۔ ان مذہبی قصائد سے پتا چلتا ہے کہ وہ دنیا کے لوگوں پر زیادہ بھروسہ نہیں کرتے تھے۔ بلکہ ان کو خدا اور بزرگانِ دین پر بھی اعتقاد تھا۔ یہی سبب ہے کہ سوداؔ نے امراء رؤسا کی شان میں جو قصائد کہے ہیں۔ ان میں زمین و آسمان کے قلابے نہیں ملائے ہیں۔ ان کی مدح حد سے تجاوز نہیں کرتی ہے بلکہ حدِ اعتدال میں رہتی ہے۔

اس کے برخلاف ذوقؔ کی مدح میں مبالغہ اپنے عروج پر ہوتا ہے۔ اس کا سبب خود ان کی ذات میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ذوقؔ کے باپ شیخ محمد رمضان ایک غریب آدمی تھے۔ وہ نواب لطف علی خاں کی حرم سرا میں نوکر تھے۔ اس لحاظ سے ذوقؔ نے مفلسی کے ماحول میں پرورش پائی۔ جس کا احساس غالباً ان کو زندگی بھر رہا۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ شاہی دربار میں پہنچے تو ان کو جنت مل گئی۔ انہوں نے بادشاہ کی تعریف میں زیادہ سے زیادہ زورِ قلم صرف کیا۔ اس کے علاوہ یہ بھی محسوس ہوتا ہے۔ کہ ذوقؔ کے قدر دان شاید اتنے نہ تھے جتنے سوداؔ کے تھے۔ کیونکہ ذوقؔ نے صرف اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی مدح میں قصائد کہے ہیں۔

ذوقؔ میں جرأت و ہمت کی بھی کمی تھی۔ وہ بارہا بہادر شاہ ظفرؔ سے کبیدہ خاطر ہوئے مگر دربار چھوڑنے کی ہمت نہ پڑی۔ اوّل تو سوداؔ جیسی جرأت ان میں نہ تھی۔ اس کے علاوہ ذوقؔ کے زمانہ میں دلّی اور زیادہ اجڑ گئی تھی اور مہربان خاں اور بسنت خاں جیسے قدر دان امراء نہ رہے تھے۔ اس لئے ذوقؔ کے لئے مناسب بھی یہی تھا کہ وہ بہادر شاہ ظفرؔ کا ہاتھ مضبوطی سے پکڑے رہیں۔ اس کا اثر ان کے قصائد پر پڑا۔ ذوقؔ نے اپنے قصائد میں مبالغہ آمیز مدح کی ہے۔ ذوقؔ اس کے لئے مجبور تھے۔ ذوقؔ کو فکرِ معاش نے اتنا بھی موقع نہ دیا کہ وہ بزرگانِ دین کی مدح میں قصیدے کہتے۔ ان کے یہاں صرف سیّد عاشق نہال چشتی کی تعریف میں ایک قصیدہ ملتا ہے۔ اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ وہ شاہی دربار کی ملازمت کے علاوہ اور کچھ سوچ ہی نہیں سکتے تھے۔

سوداؔ اور ذوقؔ کے قصائد کے فرق کو ایک اور نقطۂ نظر سے دیکھا جا سکتا ہے۔ سوداؔ بیدار مغز اور وسیع النظر تھے۔ انہوں نے خارجی حالات کا مشاہدہ بہت غور سے کیا۔ اور اپنے دَور کے واقعات کو سمجھنے کی کوشش کی۔ انہوں نے اپنے دَور کے عام حالات اور اپنے عہد کی سلطنت پر بے لاگ تبصرہ کیا۔ "قصیدہ شہر آشوب"، "مخمس شہر آشوب" اور "قصیدہ تضحیک روزگار" ان کی بیدار مغزی اور جرأت و ہمت پر دلالت کرتے ہیں۔ ذوقؔ میں نہ اتنی بیدار مغزی تھی اور نہ اتنی جرأت۔ اس لئے انہوں نے اپنے دور کے حالات کا جائزہ نہیں لیا ہے۔ ان کی نظر صرف درباری فضا میں محدود ہو کر رہ گئی۔ اگر ذوقؔ اس روزنِ زنداں سے باہر کی فضا کا جائزہ لیتے تو ان کے دور میں بھی پُر آشوب حالات تھے اور وہ بھی ایک شہر آشوب لکھ سکتے تھے۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ قصیدہ گوئی میں ذوقؔ، سوداؔ کے ہم پلّہ نہیں قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ لیکن سوداؔ کے بعد اس میدان میں ذوقؔ کا کوئی مدِّمقابل نہیں ہے۔ ذوقؔ کی عظمت کی سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ سوداؔ سے ان کا مقابلہ کیا جاتا ہے۔ ذوقؔ کے بعد متاخرین میں منیرؔ شکوہ آبادی اور دورِ جدید میں عزیزؔ لکھنوی نے فنِ قصیدہ گوئی کو ترقی دی۔

سوال:۔ اردو میں قصیدہ گوئی اور مثنوی گوئی کا تاریخی جائزہ لیجئے۔

جواب:۔

اصلاحِ شاعری میں قصیدہ اس نظم کو کہتے ہیں جس میں مدح و ذم یا وعظ و نصیحت یا حکایات و شکایات وغیرہ منظوم و موزوں ہوں۔ اس کی وجہ تسمیہ یہ بتائی جاتی ہے کہ چونکہ اس میں ایسے مضامین عالی و کثیر مندرج کئے جاتے ہیں جو طبعی مذاق کے لئے لذّت بخش ہوتے ہیں۔ اس واسطے اس کو قصیدہ

کہتے ہیں یا یہ کہ وہ باعتبار معنی و مضمون دوسری اصنافِ سخن میں ممتاز ہے اس لیے اسے مغز سخن سمجھ کر قصیدہ کہا گیا ہے۔ بعض محققین کا یہ کہنا ہے کہ اردو قصیدہ کی ابتداء جنوبی ہند میں ہوئی تھی۔ اور وہ کہتے ہیں کہ دکن کے شعراء نصرتی، وجہی وغیرہ نے اس کی ابتداء کی تھی۔ لیکن کچھ نقادیہ کہتے ہیں کہ دکنی دور کے پورے ذخیرے کی چھان بین کرنے سے قصیدے کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اس لیے بتحقیق یہ ثابت ہوتا ہے کہ قصیدے کی تاریخ ناظم اوّل ولی دکنی کے دور سے شروع ہوتی ہے۔

اردو کی غزل گوئی کے آغاز میں وسیع یا محدود، محکم یا متزلزل سلاطین مغلیہ اور دیگر ارباب اول کے دربار موجود تھے اہل حاجت مداحی اور خوشامد کے عادی ہو چکے تھے۔ اس لیے یہ امر مانع نہ تھا کہ غزل سے پہلے قصیدہ گوئی شروع ہو جاتی لیکن ایسا ہونے کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو زبان اسلوب بیان، انداز ادا اور ذخیرۂ الفاظ کے لحاظ سے اس کی متحمل نہ تھی۔ اور اس وقت اگر قصیدہ گوئی شروع ہو جاتی تو قصائد میں وہ خوبی اور رنگ پیدا نہ ہو سکتا جو اس کی خصوصیت ہے۔

مختلف شاعرانہ مضامین کے لیے قصیدہ سب سے بڑا میدان ہے۔ ہر قسم کے مضامین صرف قصیدے کے ذریعے سے ادا کیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً کوئی دوست جدا ہو۔ کوئی موثر منظر نظر سے گزرا ہو کسی نے کوئی ناموری کا کام کیا ہو۔ کسی نے اپنی غفلت کی وجہ سے اپنے فرائض کو ترک کر دیا ہو۔ غرضیکہ اس قسم کے تمام مضامین قصیدے میں عمدگی سے ادا ہو سکتے ہیں۔ اور اس غرض و غایت کے لیے اس صنف کا ایجاد ہوا ہے۔ عرب کے قصائد اسی مضامین سے مملو ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کے قصائد جذبات سے لبریز ہیں۔

قصیدہ چونکہ عموماً سلاطین و امراء کے دربار سے وابستہ ہے۔ جہاں علوم و فنون کے ماہر جمع رہتے ہیں۔ نیز اس میں عالی اور بلند مضامین منظوم کیے جاتے ہیں۔ اس لیے قصیدہ کے الفاظ متعین اور با وقار اور شاندار ہونے چاہئیں۔ عدل، شجاعت، نجابت اور سخاوت وغیرہ یہ سب اوصاف بجائے خود اپنی مرتبت و عظمت میں بلند پایہ رکھتے ہیں۔ اس لیے مناسب ہے کہ ان کے لیے الفاظ بھی ایسے تلاش کیے جائیں جو معمولی روزمرہ سے الگ ہوں۔ اس میں جدت ہو اور ان کی صوتی و معنوی کیفیت مرعوب کن ہو۔

لفظی و معنوی خصوصیت کے علاوہ قصیدے میں طریقۂ تکلم اور سلیقۂ بیان کی اشد ضرورت ہے۔ عرب اور ایران کی شاعری میں قصیدے کا آغاز و انجام تین چیزوں پر منحصر ہے۔ جن کا اصطلاحی نام مطلع، تخلص اور مقطع ہے۔ مطلع سے مراد وہ ابتدائی اشعار ہیں جو تمہید کے طور پر لکھے جاتے ہیں۔

اس تمہید کو تشبیبہ کہتے ہیں۔ اس مضمون کے بعد تخلص کا نمبر آتا ہے۔ اسے گریز کہا جاسکتا ہے۔ تشبیبہ و تخلص یعنی گریز کے بعد تیسری چیز مقطع ہے جس پر قصیدہ کا اختتام ہوتا ہے۔ اس عنوان کے تحت پہلے اپنے مطالب و اغراض پیش کئے جاتے ہیں۔ اور آخر میں ممدوح کے حق میں دعائیں دیکر قصیدہ ختم کردیا جاتا ہے۔

اُردو میں جب قصیدہ گوئی کا آغاز ہوا تو اُس وقت دربارداری ختم ہوچکی تھی۔ مغلیہ خاندان کا چراغ گل ہو رہا تھا۔ معاشرتی اور تہذیبی اقدار زوال پذیر تھیں۔ سیاسی اور معاشی طور پر سلطنت مُغلیہ بہت کمزور ہوچکی تھی۔ ایسی حالت میں اُردو شاعری صنفِ قصیدہ میں کس طرح ترقی کرسکتی تھی۔ قصیدہ گوئی انعام و صلہ کے لئے کی جاتی تھی اور وہ دور ایسا تھا کہ صلہ و انعام کی امید نہ تھی۔ اس لئے ان شاعروں نے قصیدہ گوئی کی طرف کم توجہ دی۔ اردو کے مشہور ترین قصیدہ گو مرزا سودا ہیں۔ ان کے سرمائے میں بھی قصیدوں کا نمبر دیوانِ غزل سے کم ہے

اُردو میں قصیدہ گوئی کا سلسلہ ولی دکنی سے پہلے کہیں نظر نہیں آتا۔ اس کی ابتداء اس کے دور میں ہوئی۔ لیکن صحیح معنوں میں قصیدے کی ترقی کا آغاز قدما کے دوسرے دور میں مرزا رفیع سودا کی بلندی تک اور بیان کی خوش اسلوبی کے طفیل میں ہوئی۔ سودا کے بعد انشاء اور انشاء کے بعد ذوق نے صنف میں خاص شہرت حاصل کی ہے

ولی نے جو قصیدہ لکھا اس میں اس نے مروّجہ ترتیب کا لحاظ نہیں رکھا اس نے تشبیبہ و گریز کے بغیر ہی ابتداء ہی میں ممدوح کی تعریف شروع کردی۔ یہ قصیدہ کی ابتداء ہے۔

ولی کے بعد قصیدہ گوئی میں سودا کا نمبر آتا ہے۔ سودا کے قصائد بڑے بڑے فارسی استادوں کے قصائد کی برابری کرتے ہیں۔ نزاکتِ خیال اور طرفگیٔ مضامین میں وہ اکثر متقدین دل عجم سے بڑھ گئے۔ قصائد کی وہ تمام خصوصیات جو ایرانی شاعری سے اُردو میں منتقل ہوئیں۔ سودا کے قصیدوں میں موجود ہیں۔ ان کے قصیدے مطالب کی دقت، مضامین کی بلند پروازی۔ الفاظ کی شان و شکوہ، بندش کی چُستی اور برجستگی سے زیادہ مربوط تھیں۔ تنبیہہ و تمہید بھی معمولی ہے اور گریز اس سے بھی زیادہ خراب۔ ان کے قصائد میں زبان و بیان کے لحاظ سے زیادہ تر غزل کی سی صفائی پائی جاتی ہے۔

انشاء اللہ خان انشاء نے بھی قصیدے لکھے۔ ان کے ہاں الفاظ کا شکوہ بھی ہے اور طبیعت کی بلند پروازی بھی ہے۔ انہوں نے قصائد میں عربی، فارسی، ہندی اور اردو کے الفاظ کا مرکب پیش کیا۔ ان کی طبیعت کی بے پروائی، شوخی و ظرافت نے ان کا کوئی مخصوص رنگ بننے نہیں دیا۔

مومن کے مجموعہ کلام میں ۹ قصائد کا ذخیرہ موجود ہے۔ ان میں زیادہ تر قصائد نعتیہ ہیں ایک قصیدہ در کی ٹونک اور قصیدہ راجہ رنجیت سنگھ کی تعریف میں لکھا۔ ان کے قصائد کی تشبیہہ نادر ہے۔ گریز نسبتاً کمزور ہے۔ قصائد میں علمی مضامین بکثرت لاتے ہیں۔

ذوق کا درجہ قصائد بہت بلند ہے۔ ان کے قصائد میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جو فارسی اساتذہ کے کلام میں ہیں۔ ان کا مجموعہ کلام ۳۳ تمام و ناتمام قصائد ہیں۔

ان شعراء کے علاوہ سحر، منیر، قدر، امیر، داغ، محسن کاکوروی، تسلیم، غالب اور حالی وغیرہ نے بھی اس صنف میں زور آزمائی کی ہے۔

اصنافِ سخن میں سب سے زیادہ مفید اور کار آمد صنف مثنوی ہے۔ کیونکہ غزل یا قصیدہ میں اس وجہ سے کہ اوّل سے آخر تک ایک قافیہ کی پابندی ہوتی ہے۔ ہر قسم کے مسلسل مضامین کی گنجائش نہیں ہوتی۔ مثنوی کے ہر شعر میں مطلع کی طرح ردیف قافیہ دو میں سے ایک کا التزام ہوتا ہے۔ مثنوی ایک مسلسل نظم ہے جس کا ہر شعر زنجیر کے کڑیوں کی طرح ایک دوسرے سے مربوط ہوتا ہے۔

اس صنف کو مثنوی اس لئے کہتے ہیں کہ اس صنف سخن میں ہر شعر ہم قافیہ یا ہم ردیف ہوتا ہے۔ اس لئے دو مصرعوں کا خیال کر کے اس صنف کو مثنوی کا نام دیا گیا ہے۔ کیونکہ عربی میں لفظ مثنیٰ کے معنیٰ "دو" کے ہیں۔

مثنوی ایک ایسی نظم ہے جس میں اشعار کی تعداد کا کوئی تعین نہیں ہے۔ مثنوی کے اشعار چار سے لے کر چار لاکھ تک ہو سکتے ہیں۔ فارسی شعراء نے بڑی طویل مثنویاں بھی لکھی ہیں۔ مثنوی کے لئے مخصوص بحر مقرر ہے۔ اس کے علاوہ کسی اور بحر میں مثنوی لکھنا مستحسن خیال نہیں کیا جاتا۔

تکنیک کے لحاظ سے مثنوی کے کئی اجزاء ہیں۔ حمد، نعت، منقبت، مدح شاہ، تعریف سخن، واقعہ خاتمہ۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر مثنوی میں ان تمام اجزاء کو ملحوظ رکھا جائے۔

اردو میں مثنوی کی ابتداء کب ہوئی۔ اس میں محققین اور ناقدین کی رایوں میں اختلاف ہے۔ بعض محققین کہتے ہیں کہ اردو مثنوی کا آغاز دکن میں ہُوا۔ اور بعض کا خیال ہے کہ اس کا آغاز شمالی ہند میں ہوا ہے۔ شمالی ہند میں مثنوی کا قدیم ترین نمونہ بابا فرید گنج شکر کی مثنوی ہے۔ ان کے بعد مثنوی کے سلسلہ میں امیر خسرو کا نام لیا جاتا ہے۔ بھگت کبیر کا نام بھی مثنوی گویوں میں لیا جاتا ہے۔ ان کے علاوہ شیخ خوب محمد چشتی، شیخ عثمان وغیرہ کا نام آتا ہے۔

آبرو اور حاتم کے ہاں بھی مختصر مثنویوں کا سراغ ملتا ہے۔ اس کے بعد سودا اور امیر

نے مثنوی کے فن کو ترقی دی اور موضوعات میں تنوع پیدا کیا۔ سوداؔ کی مثنویوں میں ان کے قصائد کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں۔ مرزا جان بیگ ساسی نے ایک طویل مثنوی "سروشمشاد" کے نام سے لکھی۔ میر تقی میر نے چونتیس مثنویاں لکھیں۔ ان کی مثنویاں کئی لحاظ سے بہتر ہیں۔ میر نے اپنی مثنویوں میں اپنی نجی زندگی کی خوب عکاسی کی ہے۔ ان مثنویوں میں جزئیات نگاری کے حیرت انگیز نمونے موجود ہیں میر نے عشقیہ مثنویاں بھی لکھیں ہیں جن میں جذبات کا بہت زور ہے۔

شیر علی افسوس کی مثنوی بہار سخن بھی قابل ذکر ہے۔ اس دور کی ایک اہم مثنوی "اسرار محبت" ہے۔ جسے نواب محبت خاں نے لکھا۔ یہ ایک عشقیہ مثنوی ہے۔

زبان و بیان کی خوبیوں اور معاشرت و تہذیب کی صحیح عکاسی کے لحاظ سے میر حسن کی سحر البیان اور نسیم کی گلزار نسیم بہت مشہور ہیں۔ ان میں واقعہ نگاری، کردار نگاری، جذبات نگاری اور منظر کشی کے بہترین نمونے ملتے ہیں۔

مثنوی کے ارتقاء میں نواب مرزا شوق کی طبع آزمائیوں کو بہت دخل حاصل ہے انہوں نے اپنی مثنویوں میں لکھنوی معاشرت کی سچی تصویریں بیان کی۔ اور قصیدے کو صحیح معنوں میں عروج و کمال تک سودا نے پہنچایا ہے، ان کے مجموعۂ کلام میں اعلیٰ قصائد ہیں۔ جو نعت و منقبت کے علاوہ شاہ عالم نواب آصف الدولہ اور بعض دیگر امراء کی شان میں کہے گئے ہیں۔ قصیدہ گوئی میں سودا کی استادی کو تقریباً تمام نقادوں نے تسلیم کیا ہے۔ ان کے اردو قصائد بڑے بڑے فارسی شاعروں سے بھی بڑھ گئے ہیں۔ ان کے ہمعصر شعراء میں سے یا ان سے پہلے کے شعراء میں کوئی بھی ان کا ہم پلہ نہیں۔ سوداؔ فی الحقیقت صنفِ قصیدہ گوئی میں اردو کے بے مثال نمونہ ہیں، قصائد کی وہ تمام خصوصیات جو ایرانی شاعری سے اردو میں منتقل ہوئیں۔ ساری کی ساری سوداؔ کے قصائد میں موجود ہیں۔ تشبیب کے بعد تخلص و گریز جس طرح ان کے قصائد میں دست و گریباں نظر آتے ہیں ایسی کیفیت دوسرے نامور اساتذہ کے کلام میں نہیں۔

سوداؔ نے اردو کو صحیح طور پر یہ فائدہ پہنچایا کہ اس صنفِ قصیدہ کو نہ صرف آشنا کرایا بلکہ عروج و کمال تک پہنچایا اور اردو کو قصیدہ گوئی میں فارسی کا ہم پلہ کر دیا۔

ان کے ہر قصیدے کی تمہید ایک خاص انداز رکھتی ہے۔ اور ہر انداز اپنے رنگ میں لاجواب ہے۔ اردو کے مشہور متقدمین شعراء میں سوداؔ سے پہلے کسی استاد کی قصیدہ گوئی مسلم یا معتبر نہیں انہوں نے فارسی قصیدے کی تمام خصوصیات اردو میں پیدا کیں۔ تشبیب کا تنوع، علمی اصلاحات

زورِ بیان، شکوہ الفاظ، سنگلاخ زمینیں، کثرت اشعار وغیرہ جو خوبیاں فارسی کے قصیدہ نگاروں میں موجود تھیں. سودا نے وہ ساری خوبیاں اُردو قصیدے میں پیدا کیں۔

اُردو میں قصیدہ گوئی کا مقام اور اہمیت امداد امام اثر کے اس فقرے سے لگائی جا سکتی ہے وہ لکھتے ہیں۔

"اردو میں جو کچھ ہیں حضرت سودا ہیں. اگر سودا نہ ہوتے تو اُردو کی قصیدہ گوئی کو زیر بحث لانا فضول ہوتا"

سودا کا مزاج فطرتاً قصیدہ نگاری سے مناسبت رکھتا تھا. قصیدے کے مختلف اجزاء کی تعمیر و ترتیب میں انہوں نے بڑی جدت سے کام لیا ہے۔

سودا نے تشبیب کو دلکش بنانے کے لئے کئی طریقے اختیار کئے ہیں۔ ان کی تشبیہوں میں بہت تنوع ہے۔ بہار کے منظر میں اخلاقی اور مورخانہ مضامین میں حکیمانہ اور فلسفیانہ اشعار میں جہاں جہاں بھی انہوں نے تشبیہیں استعمال کی ہیں بے وقار نہیں ہیں۔

سودا نے قادر الکلامی کے اظہار کے لئے سنگلاخ زمینیں بھی اختیار کی ہیں۔ سودا کے قصائد صنائع لفظی اور معنوی اور مصرعوں کی ساخت کے اعتبار سے بھی اعلیٰ درجے کے ہیں۔ ان کا ذخیرہ الفاظ بہت وسیع ہے۔

ان کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ انہوں نے قصیدہ گوئی سے اُردو زبان کو الفاظ کے عظیم ذخیرے عطا کئے ہیں. سودا کو اگر اُردو میں قصیدے کا موجد قرار دیا جائے تو تعجب کی بات نہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر چند قصیدے کی صفت فارسی میں تھی اور اُردو میں ایک ابتدائی اور نامکمل حالت میں تھی. مگر انہوں نے کمال یہ کیا کہ اس کو اُردو میں درجہ کمال تک پہنچا دیا اور ایسا کر دیا کہ ان کی برابری اور ہمسری کا خیال تک بعد کے شاعروں کے لئے محال ہو گیا۔

ذوق کو ۱۹ سال کی عمر ہی میں قصیدہ گوئی میں قدرت کلام حاصل ہو گئی تھی۔ اس عمر میں انہوں نے ایک قصیدہ اکبر شاہ ثانی کے دربار میں پڑھا تھا۔ اس قصیدے پر انہیں خاقانی ہند کا خطاب عطا ہوا تھا۔ اردو قصیدہ گوئی میں مرزا رفیع سودا کے بعد ذوق کا مرتبہ سب سے اعلیٰ مانا گیا ہے ان کے قصائد میں پُرانے انداز کی تمام خصوصیتیں بحد کمال موجود ہیں۔ ذوق نے مبالغہ آرائی سے قصیدے میں شوکت پیدا کی اور اس کو ارفع و اعلیٰ کر دکھایا۔ ان کے مجموعہ کلام میں تقریباً ۳۲ قصائد ہیں۔ ذوق کے قصائد میں براہ راست فارسی قصائد سے استفادہ بھی نظر آتا ہے اور اُردو قصیدے

کا اثر بھی دکھائی دیتا ہے۔

ذوق کے ابتدائی قصیدوں میں تصنع اور تکلف کم ہے۔ ان کے ہاں فطری اپج، شگفتگی جوش، اور روانی ملتی ہے۔ بعد کے قصیدوں میں مشکل گوئی اور زبان کی صفائی کا انداز ہے۔

ذوق کے قصائد کی تشبیب میں علمی اور حکیمانہ اصطلاحات کا استعمال بہت زیادہ نمایاں ہے۔ ان کے قصائد میں انوری کا رنگ ہے۔ مضمون آفرینی اور علوئے تخیل کے اعتبار سے انوری کا اثر موجود ہے۔ ذوق کی قصیدہ نگاری کا بہت بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے زبان کو خوب صاف کیا اور اسے جلا دیا وہ بہت بڑے صانع تھے۔ الفاظ کی نشست اور مناسب استعمال سے پوری طرح آشنا تھے۔ محاورات اور امثال کے استعمال میں اپنا جواب نہیں رکھتے تھے۔

ان کے قصائد میں زورِ تخیل اور بلندی مضامین نے خوب رنگ پیدا کیا ہے۔ ان کے قصائد ان کی قادر الکلامی، اعلیٰ تخیل اور بلند پردازی اور روانی کلام کے لیے مثالی نمونہ ہیں۔

ان کے قصائد کے ذریعے اُردو زبان نئے نئے الفاظ، تشبیہوں، محاوروں اور ضرب الامثال سے مالا مال ہو گئی۔

اُردو مثنوی کا آغاز دکن میں ہوا۔ اُردو کے ابتدائی کلام کے بعد بہت سی مثنویاں لکھی گئیں شمالی ہند میں بھی حاتم، آبرو، میر، سودا، خواجہ میر اثر وغیرہ نے مثنویاں لکھیں۔ لیکن اُردو ادب میں جو مقام میر حسن کی سحر البیان اور نسیم کی گلزار نسیم کو حاصل ہوا۔ اور کسی مثنوی کو حاصل نہیں ہوا۔ یہ مثنویاں اُردو ادب کے لئے سرمایہ افتخار ہیں۔

میر حسن نے سحر البیان میں اعلیٰ درجے کی کردار نگاری کا مظاہرہ کیا ہے۔ ان کی زبان سادہ و شیریں ہے۔ بیان میں فصاحت و لطافت، مکالمے برجستہ، روزمرہ کا استعمال خوبصورت ہے۔

میر حسن نے کہانی کی ترتیب اور واقعات کے انتخاب میں بڑی محنت سے کام لیا ہے۔

نسیم کی گلزار نسیم کا پلاٹ طبع زاد نہیں ہے۔ نثر میں یہ داستان پہلے سے موجود تھی۔ نسیم نے اسے شعری پیکر عطا کیا۔

نسیم اور میر حسن نے اپنی مثنویوں میں اپنے عہد کی تہذیب و معاشرت کی بھرپور تصویریں پیش کی ہیں۔

گلزار نسیم میں جذبات نگاری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ نسیم نے پوری مثنوی لکھنوی شاعری کے رنگ میں لکھی ہے اور صنائع بدائع، تشبیہہ و استعارے اور تناسبِ لفظی پر بہت زور دیا ہے

میر حسن نے مثنوی میں جذبات نگاری اور منظر نگاری کے بہت اعلیٰ نمونے پیش کئے ہیں گلزار نسیم نے جہاں اردو ادب کو یہ رنگ دیا ہے کہ مختصر الفاظ میں یا مختصر نویسی سے بھی بہتر طور پر کام لیا جاسکتا ہے۔ وہاں میر حسن نے جزئیات نگاری پر زور دیتے ہوئے اردو شاعری کو جزئیات نگاری کے انداز سے آشنا کیا وہ جزئیات پر خاص توجہ دیتے ہیں۔ اس لئے ان کے مناظر واضح اور مکمل نظر آتے ہیں۔ ان میں حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ میر حسن نے جامد اور بے جان تصویریں پیش کی ہیں۔ اور چھوٹی چھوٹی تفصیلات سے ان میں جان ڈال دی ہے۔

میر حسن نے بڑی خوبصورت تشبیہیں اور نازک استعارے استعمال کئے ہیں۔ سحر البیان کے بہت سے اشعار ضرب الامثال کی طرح مشہور ہیں۔ سحر البیان کی زبان میں صفائی، شستگی اور روانی ہے۔ میر حسن نے روزمرے اور محاورے کا استعمال بھی بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔

نسیم نے اپنی مثنوی میں الفاظ و معانی کا طلسم باندھا ہے۔ ان کے ہاں رنگینی اور مرصع کاری کا رجحان غالب ہے۔ نسیم نے رعایت لفظی میں ایسی فنکارانہ مہارت دکھائی ہے کہ یہ احساس نہیں ہوتا کہ کوئی لفظ دوسرے لفظ سے مناسبت کی وجہ سے خواہ مخواہ بھر دیا گیا ہے۔ اس طرح نسیم نے تشبیہوں اور استعاروں کا استعمال بھی بڑی خوبی سے کیا ہے۔ یہ تشبیہیں اور استعارے نسیم کے اشعار میں کلام کا ایک جزو بن کر آتے ہیں اور ان کے الگ وجود کا احساس نہیں ہوتا۔

سوال: **سودا اور غالب کے قصائد اس وقت بھی پسند کیے جاتے ہیں جبکہ مذاق سخن بدل چکا ہے، تائید یا تردید کیجئے۔**

جواب:

یہ امر درست ہے کہ مذاق سخن بدل جانے پر بھی سودا اور غالب کے قصائد پسند کئے جاتے ہیں۔ زمانے کے بدلنے کے ساتھ ساتھ زمانے کا مزاج بھی متغیر ہوتا جاتا ہے۔ ایک دور تھا جب فن شاعری کا معراج قصیدہ تھا۔ بالخصوص فارسی شاعری جس کی تقلید میں ہماری شاعری رواں دواں ہے شعراء کرام اپنے فن کا مظاہرہ اپنی قابلیت کا اظہار اور اپنی عظمت کا اعتراف قصیدہ گوئی کے ارفع مقام کو دیکھا کرتے تھے۔ لیکن زمانے نے ایک مقام پر محسوس کیا کہ شخصی تعریف سے گریز کی جائے کیونکہ اس سے انسان کی اپنی خودی اور اپنی عظمت کو دھکا لگتا ہے۔ کسی فرد واحد کی مبالغانہ انداز میں تعریف کر کے چند ٹکوں کو حاصل کر لینا مرام زیست نہیں ہونا چاہیئے۔ بلکہ ہر شخص کے دل میں اس کی آن حفاظت کا احساس برقرار ہونا چاہیے۔ اس لئے بہتر یہی ہے کہ اس فرد واحد کی تجارتی تعریف سے پرہیز کی جائے اور کسی ایسے محبوب کی تعریف کی جائے۔ جو یا واقعی اپنا محب ہو۔ یا ایسا

ہو۔ جو صرف تصوراتی دنیا کا بادشاہ ہو۔ اس سے ذوق کی تسکین بھی ہو جائے گی۔ اور فن شاعری میں کوئی نقص بھی رونما نہیں ہوگا۔

یہ اتفاق کی بات ہے کہ سب سے پہلے یہ احساس فارسی شعراء میں پیدا ہُوا۔ اور جس وقت اُردو نے فارسی کا تتبع شروع کیا۔ اس وقت لوگوں کے انژدگان میں بہت تغیر آچکا تھا۔ یہاں تک کہ اُردو کو از خود تیار شدہ کئی اصناف سخن مل گئی تھیں۔ انہوں نے سب سے پہلے قصیدہ کی بجائے غزل کو اپنایا اور غزل کے میدان میں ہی شہسواری کرنا شروع کی۔

حامد اللہ افسر اُردو قصیدے غیر مقبولیت کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

"اُردو قصیدے کا رواج زیادہ نہیں ہؤا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ شاید یہ ہے کہ جب اُردو میں اتنی صلاحیت پیدا ہوئی۔ کہ وہ قصیدے کے لوازم کو پورا کر سکے۔ تو ہمارے ملک میں سلاطین وامراء یا اپنے ممدوح کو جہان کا بادشاہ بنانے۔ سخاوت کا حاتم قرار دینے۔ عدل وانصاف میں نوشیرواں اور حکمت ودانائی میں افلاطون سے بہتر قرار دینے کے بعد صرف چار روپیہ ماہوار تنخواہ حاصل کر سکے۔ اس حالت میں کس اُمید پر کوئی قصیدہ کہتا۔ لیکن اس کے باوجود صدہا حاجت مند شعراء اردو میں پیدا ہوئے۔ جنھوں نے قصیدہ گوئی کو حصول معاش کا ذریعہ بنا لیا۔ اور اس صنف کو ابتذال کے درجہ تک پہنچا دیا۔"

حامد اللہ افسر کی یہ رائے کسی حد تک درست ہے۔ لیکن حقیقت حتمی طور پر صرف یہی نہیں کیونکہ قصیدہ گو شعراء کی یہ بدترین حالت تھی جو جناب افسر نے پیش کی ہے۔ ورنہ بہادر شاہ ظفر جیسے بادشاہ بھی ممدوح رہے ہیں۔ اور غالب کو انعام واکرام سے سرفراز کرتے رہے ہیں۔

بات دراصل یہ ہے کہ جس وقت اُردو زبان پروان چڑھی ہے۔ اس وقت اہلِ جہان کے رجحانات میں قدیم دنیا کے مقابلے میں زمین آسمان کا فرق آ گیا تھا۔ قدیم ادب کے مطالعہ سے جسے ہم کلاسیک کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ ظاہر ہوتا ہے۔ کہ وہ ادب برائے خواص تھا۔ اور ادباء شعراء اور مفکرین سب خواص کے لئے سوچتے تھے اور لکھتے تھے۔ لیکن انیسویں اور بیسویں صدی عیسوی جدید دنیا کا دور ہے۔ جس میں ادب کا رجحان خواص کی بجائے عوام کی حمایت میں راغب ہو گیا۔ اور یہی امر تعمیری ادب کی طرف ایک قدم تھا۔ شعراء کے کلام میں لابہ گیری کی بجائے سیاست۔ تمدنی اور معاشرتی مسائل اور ان کے حل کے لئے اقدام کرنے اذکار نے جگہ پائی۔ چنانچہ نہ صرف اردو ادب میں بلکہ دنیا کی مختلف زبانوں کے ادب میں قصیدہ گوئی سے نفرت سی پیدا ہو گئی۔ اور اب تو

صرف اس شخص کا قصیدہ کہا جاتا ہے۔ جس نے عوام کے لیے واقعی کوئی اہم کارنامہ سرانجام دیا ہو ورنہ اجرتی قصیدہ گوئی کا رجحان ختم ہو گیا ہے۔

اردو زبان میں معدودے چند شعراء نے قصیدہ گوئی میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ جن شعراء کو قصیدہ گوئی کے فن میں کچھ شہرت نصیب ہوئی ہے۔ اُن میں سوؔدا، انشاؔ، غالبؔ، منیرؔ مومنؔ، ذوقؔ، محسنؔ اور شہیدی شامل ہیں۔

اس وقت ہم صرف سوؔدا اور غالبؔ کے قصائد کو سامنے رکھ کر اس امر کا جائزہ لیں گے۔ کہ مذاقِ سخن بدل جانے کے باوجود ان حضرات کے قصائد کی پسندیدگی کی کیا وجوہات ہیں۔

سوؔدا اور غالبؔ کے قصائد کی مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان دونوں شعراء نے قصیدہ سرائی کے دوران اپنی انفرادیت کو ذلیل نہیں ہونے دیا۔ اور جہاں تک ممکن ہو سکا ہے انہوں نے اپنے ممدوح کی صرف اُن صفات کا ذکر کیا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ جو واقعی ان میں پائی جاتی تھیں۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ کسی موجود صفت کو مبالغے کی حد تک بڑھا چڑھا کر پیش کر دیا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ کسی مفقود صفت کو ممدوح کے ساتھ وابستہ کر کے یکسر دروغ گوئی سے کام لیا ہو۔ سوؔدا کے دیوان میں بیالیس ۴۲ قصائد ہیں۔ ان قصائد میں چودہ قصیدے مذہبی رنگ کے ہیں۔ اور باقی مجازی ممدوحین کی شان میں ہیں۔ ان قصائد میں سوؔدا نے اپنے زمانے کی جیتی جاگتی زندگی پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور اس دور کے معاشی، سیاسی اور سماجی حالات کو عیاں کیا ہے۔ اس کے علاوہ سلاطین و امراء کی حالت۔ لشکروں کے انتظام۔ وزراء اور امراء کے اطوار و فضائل اور پیشہ وروں کی کیفیات بیان کرنے میں سوؔدا نے بہت راست گوئی سے کام لیا ہے۔

جہاں تک ادبی طور پر سوؔدا کے قصائد کی عظمت کا تعلق ہے۔ بڑے وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ ان میں تخیل کی بلندی، تشبیہات و استعارات کا احسن استعمال، محاورات اور زبان دانی کا اعلیٰ مظاہرہ اور زبان پر پوری پوری قدرت پائی جاتی ہے۔ تشبیب میں اکثر بہاریہ یا منظریہ رنگ پایا جاتا ہے۔ ماحول کی عکاسی بدرجہ کمال پائی جاتی ہے۔ اس کے ایک قصیدے کی تشبیب کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔ جن سے اس کے تخیّل اور قدرت زبان کی روانی ملتی ہے

اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں متاصل

واسطے خلعت نوروز کے ہر باغ کے بیچ
اَب جو قطع لگی کرنے لگی روشن پر مخمل

تار بارش میں پروتے ہیں گہرہائے تگرگ — ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل
جوشِ روئیدگی خاک سے کچھ دور نہیں — شاخ میں گاڑ زمین کے بھی جو پھوٹے کونپل

اُردو ادب میں غالب کا مقام تعین کرنے کے لیئے ہم اگر قصیدہ گوئی کے میدان میں آئیں تو غالب منطوب دکھائی دے گا۔ کیونکہ قصیدہ گوئی میں شہسواری کرنے کی کوشش کے باوجود اس صنفِ سخن کی عنان کی گرفت اس قدر مضبوط دکھائی نہیں دی۔ اور نہ ہی توسنِ قصیدہ اُردو کو کمال کا مراتی سے وہ مہمیز لگا سکے ہیں۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ مرزا غالب اس فن سے ہی نابلد تھے۔ مرزا صاحب اُردو اور فارسی غزل کے استاذ ہو نہیں اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ سبک ہندی میں مرزا کے کلام کا کوئی جواب آج تک نہیں دیا جا سکا۔ انھیں زبان اور محاورے پر پوری قدرت حاصل ہے۔ اور وہ مضمرات زیست کے ساتھ ساتھ سماج کے احوال کو بھی خوب سمجھتے ہیں۔ اور انہیں نہایت احسن انداز میں بیان بھی کر سکتے ہیں۔ غزل میں تو ایک خیال محبوب کے ساتھ اپنے عشقیہ جذبات کو انہوں نے مختلف پیرائے میں بڑی کامیابی سے بیان کر دیا ہے اور کہیں سادہ، کہیں دقیق زبان اور محاورے استعمال کر کے اپنی فوقیت کا لوہا منوایا ہے۔ لیکن اس وقت زیر بحث مرزا کا قصیدہ ہے۔

اگر ہم مرزا کے قصائد کو سودا اور ذوق کے قصائد کے مقابلے میں پرکھیں۔ تو ہم فن کے لحاظ سے کسی صورت میں بھی انھیں کم درجہ نہیں پاتے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ سودا اور ذوق نے فنی طور پر وافر قصائد تحریر کیئے ہیں۔ اس لیئے ان کا مقام قصیدہ گوئی میں قدرے بلند نظر آتا ہے۔ ان کے قصائد کی تعداد مرزا کے قصائد سے بہت زیادہ ہے۔ انہوں نے قصیدہ گوئی پیشہ ورانہ حیثیت سے کی ہے۔ اور انہوں نے اپنا مشغلہ ہی قصیدہ سرائی کو قرار دیا ہے، لیکن مرزا نے چند ایک قصائد اپنی طبیعت اور مرضی کے مطابق کیئے ہیں۔ ان میں نہ تو کسی قسم کی پیشہ ورانہ دریوزہ گری دکھائی دیتی ہے۔ نہ ہی کوئی مادی تمنّا، لالچ یا لوبھ نمایاں ہوتا ہے، مرزا صاحب نے قصائد صرف اسی لیئے لکھے، کہ ان کے دل نے کسی کی تعریف کرنے پر مجبور کیا۔

مرزا کے دیوان میں سب سے پہلا قصیدہ کے صرف انیس[19] اشعار ہیں۔ اور وہ بھی منقبت حضرت علی کرم اللہ وجہہ کی تعریف مین لکھے گئے ہیں۔ ان انیس اشعار میں مرزا نے باقاعدہ تشبیب گریز، اور مدح سے کام لیا ہے۔ لیکن حسنِ طلب اور دُعا کا اظہار نہیں کیا۔ یہی امر اس بات کی دلیل ہے کہ مرزا صاحب تعریف برائے ستائش حقیقی کرتے ہیں۔ نہ کہ کسی مطلب کے لیئے۔

یہی وجہ ہے کہ اُن کے چند قصائد ہی میں اتنی جان ہے۔ اور اُن میں اتنی عظمت ہے کہ اس فن میں وہ سوداؔ اور ذوقؔ کے مقابلہ میں اگر صف آراء ہو گئے ہیں۔

مرزا کے قصائد میں زبان اردو غزل کی نسبت زیادہ مکلّف ہے۔ اور فارسی زبان کے اثرات طاری ہیں۔ فارسی اضافتوں اور فارسی تراکیب ہی کی مدد سے انہوں نے قصیدہ میں روانی اور جان پیدا کی ہے۔ جیسا کہ ان کے مذکورہ منقبت سے ظاہر ہے ؎

سازِ یک ذرہ نہیں فیضِ چمن سے بیکار	سایۂ لالۂ بے داغ سویدا ئے بہار
مستیٔ بادِ صباء سے ہے بعرضِ سبزہ	ریزۂ شیشۂ مے جوہرِ تیغِ کہسار
خاکِ صحرائے نجف جوہرِ سیرِ عُرفا	چشمِ نقشِ قدم۔ آئینۂ بختِ بیدار

اس قصیدہ کے مقطع میں وہ حسنِ طلب یا دُعا کی بجائے بڑی مسرّت کے ساتھ اپنے شوق کی تسکین کا اظہار کرتے ہوئے فرماتے ہیں ؎

دیدہ تا دل اسدؔ آئینہ یک پرتو شوق	فیضِ معنی سے خطِ ساغرِ راقم سرشار

دوسرے قصیدے میں مرزا نے کسی خاکی بادشاہ کو اپنا ممدوح نہیں بتایا۔ بلکہ اپنے روحانی جذبات کو تسکین دینے کے لئے اس نے آئمۂ کرام کو ستائش کرنا بے حد مناسب گردانا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں دنیا والوں کی تعریف سے صرف اتنا فائدہ ہو سکتا ہے۔ کہ کچھ عرصہ کے لئے دنیا سنور جاتی ہے۔ لیکن مرزا کو آخر عاقبت کا بھی تو خیال تھا۔ اس لئے اس نے مناقب آئمہ کرام کے بیان کرنے سے بہتر ذریعہ نجات اور کوئی نہ پایا۔ اس لئے دل کی پکار کے طور پر ان تمام مقدس احساسات کو اشعار کے اجسام میں پیش کیا ہے۔ اگرچہ قصیدہ بھی پہلے قصیدے کی طرح مختصر ہے اور اس میں صرف تینتیس اشعار ہیں۔ لیکن تمام اشعار میں مبالغے۔ دروغ اور حاشیہ آرائی کی بجائے خلوص محبت اور عقیدت نمایاں دکھائی دیتی ہے۔

اس قصیدے میں فارسی اس قدر غالب ہے کہ بعض ملکی اشعار فارسی ہی کے لکھ دیئے ہیں

نقشِ معنی ہمہ خمیازۂ عرضِ صورت	سخنِ حق ہم پیمانۂ ذوقِ تحسین!
مثل مضمون وفا باد بہ دست تسلیم	صورت نقشِ قدم خاک بہ فرق تمکین
عشق بے ربطیٔ شیرازہ بغزائے حواس	وصل زنگارِ رُخِ آئینۂ حسنِ یقیں
کوہ کن گرسنہ مزدور طرب گاہ رقیب	بے ستون آئینہ خواب گرانِ شیریں

شاعرانہ تعلّی اور فنکارانہ تجلّی کے علاوہ مرزا صاحب نے اپنے ممدوح کو زیادہ استعارات کی

نذر نہیں کیا۔ بلکہ نہایت عقیدت مندی کے ساتھ واضح الفاظ میں حضرت علی کرم اللہ وجہہ کو یاد کیا ہے۔ وہ فرماتے ہیں ؎

مظہرِ فیض خدا جان و دلِ ختم رُسل — قبلہ آلِ نبی کعبۂ ایجادِ یقیں
جان پناہا، دل و جان، فیض رسانا، شاہا — وصی ختم رسل تو ہے بہ فتوائے یقیں!

اس کے علاوہ مرزا نے ایک دو قصیدے بہادر شاہ ظفر کی ستائش میں لکھے۔ ان قصائد میں مرزا صاحب نے زبان اس قدر سادہ اور سلیس استعمال کی ہے کہ پڑھنے والا محسوس کرتا ہے کہ مرزا صاحب کو شاید مشکل الفاظ کہیں سے ڈھونڈ کر لانے پڑتے تھے۔ اور انہیں استعمال کرنے کے لیئے وہ مختلف مواقع کی تلاش میں رہتے تھے۔ حالانکہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ یہ مرزا صاحب کی صفتِ خداداد تصور کریں۔ یا اکتسابی تعریف۔ مرزا صاحب اپنے مافی الضمیر کو ہر دو طریقوں سے نہایت آسانی کے ساتھ بیان کر سکتے تھے۔ جب مشکل گوئی پر کرتے تھے۔ تو اس قدر مغلق الفاظ کا استعمال کرتے۔ اور اس قدر بعید از قیاس تشبیہات اور استعارات اور اس قدر عمیق قسم کی تلمیحات لکھ جاتے کہ پڑھنے والے کلام کا لُطف لینے کی بجائے لغتوں اور استادوں کے پیچھے بھاگتے قصیدہ نگاری چونکہ اُن کا میدان بھی نہیں تھا۔ اس لیے اس فن میں انہوں نے زیادہ جولانی نہیں دکھائی۔ تاریخِ ادب اردو کے مصنف نے پورے اُردو ادب میں صرف تین حضرات کو صحیح قصیدہ گو شاعر اور فنکار تسلیم کیا ہے۔ اور ان میں مرزا غالب کا نام نہیں ہے۔ رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں۔

"اردو کے مشہور قصیدہ گو سودا، ذوق اور امیر ہیں۔ قصیدہ کے اندر بھی فارسی کا تتبع کیا جاتا ہے۔ چنانچہ اسی وجہ سے اس میں شکوہ الفاظ اور علو مضامین کا زیادہ خیال رکھا جاتا ہے"!

غالب بہادر شاہ ظفر کی تعریف میں ایک قصیدے کی ابتدا یوں کرتے ہیں ؎

ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام — جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام
دو دن آیا ہے تو نظر دمِ صبح — یہی انداز اور یہی اندام

تریاق کے لحاظ سے تشبیب کے ان اشعار کا مقابلہ مذکورہ بالا مناقب کی زبانِ تشبیب سے اگر کیا جائے تو زمین آسمان کا فرق معلوم ہوتا ہے۔ ان مناقب میں زبان کی وقت پسندی اور ان قصائد کی سہل نگاری کا مقابلہ کیجیئے تو پتہ چلے گا کہ ان قصائد کے خالقوں میں فرق ہوگا

بہادر شاہ ظفر کی شان میں لکھے گئے۔ اس قصیدے میں مرزا صاحب نے ایک عدد غزل بھی شامل کر دی ہے۔ جس کا مطلع ہے ؎

زہرِ غم کر چکا تھا میرا کام تجھ کو کس نے کہا کہ ہو بدنام

اور مقطع ہے ؎

چھیڑتا ہوں کہ ان کو غصہ آئے کیوں رکھوں ورنہ غالب اپنا نام

اس مقطع کے فوراً بعد وہ تشبیب سے گریز کی طرف یوں راغب ہوتے ہیں ؎

کہہ چکا میں تو سب کچھ اب تُو کہہ اے پری چہرہ! پیک تیز خرام

گریز کے تین شعروں کے بعد مدح شروع ہو جاتی ہے۔ اور لکھتے ہیں ؎

قبلۂ چشم و دل بہادر شاہ مظہر ذوالجلال، والاکرام،

اس طرح مرزا غالب نے بہادر شاہ ظفر کی شان میں ایک اور قصیدے کی ابتدا اس شعر سے کی ہے ؎

صبح دم دروازہ خاور کھُلا مہر عالم تاب کا منظر کھُلا

اس قصیدے میں مرزا صاحب نے ایک اور بات کا اضافہ کیا ہے۔ گزشتہ قصیدے میں ایک غزل کے علاوہ ایک قطعہ بھی درج کیا ہے۔ قطعہ اس شعر سے شروع ہوتا ہے۔

توسنِ شہ میں وہ خوبی ہے کہ جب تھان سے وہ غیرتِ صرصر کھُلا

اور غزل کا مطلع ہے ؎

کنج میں بیٹھا رہوں یوں پر کھُلا کاش کہ ہوتا قفس کا دَر کھُلا

اس غزل کا یہ شعر جانِ غزل ہے ؎

نامے کے ساتھ آ گیا پیغام مرگ رہ گیا خط میری چھاتی پر کھُلا،

اور مقطع ہے ؎

دیکھو! غالب سے گر الجھا کوئی ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا،

اس قصیدے کا درج ذیل آخری اور دُعائیہ شعر قابل تعریف ہے ؎

تم کرو صاحب قرانی جب تلک ہے طلسم روز و شب کا در کھُلا

فنی طور پر غالب کے قصائد کا اگر جائزہ لیا جائے۔ تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ مرزا کے قصائد میں مدح اور حسن طلب کی بجائے تشبیب اور گریز پر زیادہ توجہ دی گئی ہے۔ اور ان دونوں

فنی حصّوں کو اپنے فن کارانہ انداز میں بہت کامیابی سے پیش کیا ہے۔

خواجہ محمد ذکریا نے اپنی کتاب "اُردو کی قدیم اصنافِ شعر" میں غالب کے قصائد کے بارے میں یوں تحریر فرمایا ہے۔

"غالب کے قصائد کی تشبیب دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ ان چاروں قصیدوں میں سے ایک بھی ایسا نہیں جس کی تشبیب فنی لحاظ سے ناقص قرار دی جا سکے۔ تنوع اس قدر ہے کہ ہر جگہ مختلف انداز کی تمہید ہے۔ ع

"ساز یک ذرہ نہیں فیضِ چمن سے بیکار" کی تشبیب بہاریہ ہے۔ مگر یہاں بھی روایتی قصیدے کے انداز میں بہار سے منظر کشی نہیں بلکہ مضمون آفرینی سے کام لیا ہے۔ اور زورِ تخیل سے نئے نئے مضامین پیدا کئے ہیں۔ اسے شاعری کا بلند ترین نمونہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ خیال آفرینی دیدنی ہے۔ دوسرے قصیدے (دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں) تشبیب میں صوفیانہ مضامین کو فلسفیانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ تیسرے قصیدے کی ابتداء نادر اور دلچسپ ہے۔ نظم طباطبائی نے شرح دیوانِ غالب میں درست لکھا ہے کہ جہاں تک تشبیب کی دلپذیری، نکتہ سنجی، حسن کاری اور نوک پلک کا تعلق ہے۔ غالب کے اس قصیدے کی تشبیب ہے۔ نظیر ہے جس کا مطلع ہے۔

"ہاں مہِ نو سنیں ہم اس کا نام" اس قصیدے میں ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ پہلے شعر ہی سے گریز کا کسی قدر اندازہ ہونے لگتا ہے اور تشبیب میں جا بجا انداز ملا جلا نظر آتا ہے۔ لیکن گریز تک دلچسپی قائم رہتی ہے۔ اور صاف طور سے مدح کا آغاز یہیں سے ہوتا ہے چوتھا قصیدہ ع "صبحدم دروازۂ خاور کھلا"، طلوع مہر اور شفق کی سُرخی کا منظر ہے۔ ان مثالوں سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ غالب نے کہیں یکسانیت اور بے لطفی پیدا نہیں ہونے دی۔

گریز کا مرحلہ بھی غالب نے نہایت فن کاری سے طے کیا ہے۔ چاروں قصیدوں کی گریز مختصر ہے اور اختصار گریز کی بہت بڑی خوبی سمجھی جاتی ہے۔"

مرزا غالب کے کامیاب قصائد فارسی زبان میں کثرت سے ملتے ہیں۔ ان قصائد سے غالب کی قصیدہ گوئی کی عظمت نمایاں ہوتی ہے۔ اور وہ اپنے قدم سے ثابت کرتے ہیں کہ وہ غزل کے علاوہ فنِ قصیدہ میں بھی اسی قدر مہارت رکھتے ہیں۔ اور اسی قدر استاد تسلیم کئے جاتے ہیں۔ جس قدر وہ اُردو غزل گوئی میں ہیں۔ مرزا غالب اگرچہ اُردو ادب میں ایک بہت بلند مقام کے حامل ہیں۔ اور اپنے دور کے واحد و منفرد شاعر ہیں۔ لیکن وہ خود لکھتے

ہیں کہ اردو میں مَیں اپنے کمالات پوری طرح نہیں دکھا سکا۔ اگر میرے کلام کا درست اندازہ لگانا ہے تو میرا فارسی کلام دیکھا جائے پھر صحیح طور پر پتہ چلے گا۔ کہ میں کس مرتبے کا شاعر ہوں وہ لکھتے ہیں ؎

فارسی بین تا ببینی نقشہای رنگ رنگ، بگذر از مجموعہ اُردو این بے رنگ من است

مرزا کا دعویٰ بالکل درست ہے۔ ان کی فارسی شاعری اُردو شاعری سے کہیں زیادہ بلند۔ اہم۔ دقیق۔ فصیح اور سبک ہندی کی بہترین مثال ہے۔ اس لحاظ سے غالب کو انیسویں صدی میں اُردو اور فارسی کا عظیم ترین شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔

سوال: مرزا غالب کی غزل اردو کی ہر دلعزیزی کن عناصر پر استوار ہے، مفصل جائزہ لیجئے۔

جواب:

اُردو شاعری میں مرزا غالبؔ کی حیثیت ایک درخشاں ستارے کی سی ہے۔ انہوں نے اُردو شاعری میں ایک نئی روح پھونک دی۔ اسے نئے نئے موضوعات بخشے اور اس میں ایک انقلابی لہر دوڑا دی۔ ان کی شاعری میں فلسفیانہ خیالات جا بجا بکھرے پڑے ہیں۔ غالبؔ ایک فلسفی ذہن کے مالک تھے۔ انہوں نے زندگی کو اپنے طور پر سمجھنے کی بھرپور کوشش کی اور اپنے تخیل کی بلندی اور شوخیِ فکر کے امتزاج سے اُردو شاعری کو ایک نیا آہنگ بخشا۔ بقول ڈاکٹر بریلوی ان کی عظمت کا راز اس میں ہے کہ وہ انسانی زندگی کے نشیب و فراز کو شدت سے محسوس کرتے ہیں اس کے مختلف پہلوؤں کا گہرا شعور رکھتے ہیں اس کے بنیادی معاملات و مسائل پر غور و فکر کرتے ہیں۔ اس کی ان گنت گتھیوں کو سُلجھاتے ہیں۔ انسان کو اس کی عظمت کا احساس دلاتے ہیں۔ اس کو اپنے پیروں پر کھڑا ہونا سکھاتے ہیں۔ اور نظام حیات و سواد کائنات میں اس کو نئے آسمانوں پر اُڑتے ہیں۔ غالبؔ کی شاعری اس اعتبار سے بہت بلند ہے اور اس میں شُبہ نہیں کہ ان کی شاعری کے انہیں عناصر نے اُن کو عظمت سے ہمکنار کیا ہے۔ لیکن جس طرح ان کی شاعری میں ان سب کا اظہار و ابلاغ ہوا ہے وہ بھی اس کو عظیم بنانے میں برابر کے شریک ہیں۔

غالبؔ کے تجربے کی کیفیت، جذبات و محسوسات کا مخصوص آہنگ، ادراک و شعور کے نتیجے میں پیدا ہونے والا ایک سنجیدہ انداز، پیچیدہ، اور تہ در تہ خیالات کے باعث پیدا ہونے والی مخصوص رمزیت، ایمائیت، علامات و اشارات، تشبیہات و استعارات، تصاویر و پیکر، الفاظ

و زبان سب کچھ ہی شامل ہیں۔

"غالب صرف جذبات کا تجزیہ ہی نہیں کرتے بلکہ ان میں باہمی تعلق پیدا کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ محبت ان کے لئے کوئی ایسا جذبہ نہیں جو فطری طریقے سے دلکش محاکات میں ڈھل جائے بلکہ یہ ایک گرم تیز رو ہے۔ جو پوری شخصیت کے اندر انقلاب پیدا کر دیتی ہے۔ غالب صرف اشاروں سے ہی کام نہیں لیتے بلکہ اپنے نرم و لطیف احساسات و کیفیات کا تجزیہ کرتے اور ان پر استدلال کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کی عشقیہ شاعری کے تانے بانے میں نکتہ آفرینی اور ندرت کی جگمگاہٹ نظر آتی ہے غالب کی عشقیہ شاعری میں فکر کی آمیزش ان کے عدم خلوص کی دلیل نہیں بلکہ اس حقیقت کی مظہر ہے کہ شاعر زبردستی سے اپنے جذبات پر فکر کو حاوی نہیں کرتا بلکہ جذبات خود اس راہ سے گزرنے کے بعد ایک نوع کی پختگی اور بلوغت حاصل کر لیتے ہیں۔ شاعری فلسفہ نہیں ہے لیکن اعلیٰ پائے کی شاعری ہمیشہ دعوت فکر دیتی ہے۔ شاعر کے مزاج کا رنگ اس کے محاکات اور تخیلی پیکروں کے علاوہ اس کی شاعری کی پوری فضا پر اثر انداز ہوتا ہے۔ یہ سب کسی شعوری عمل کا نتیجہ نہیں بلکہ غیر شعوری طور پر شاعر کا مخصوص طرز فکر، اس کی تخلیقات میں منعکس ہوتا ہے۔ ہر شاعر کا شاعرانہ عمل دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ غالب کے استدلالی اندازِ بیان کو سمجھنے کے لئے یہ اشعار ملاحظہ کریں ؎

رہی نہ طاقتِ گفتار اور اگر ہو بھی — تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے

جب توقع ہی اٹھ گئی غالب — کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل — انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

غالب نے قول محال کے استعمال سے بھی اپنی شاعری میں حُسن و خوبی پیدا کی ہے۔ قول محال سے مراد یہ ہے کہ کسی حقیقت کا اظہار اس طرح کیا جائے کہ بظاہر مفہوم عام رائے کے الٹ معلوم ہو مگر غور کریں تو صحیح مفہوم واضح ہو۔ قول محال دراصل ایک طرح کی ذہنی ریاضت ہے۔ اس سے ایک طرف اگر شاعر کی قوتِ فکر کا انحصار ہوتا ہے تو دوسری طرف قاری کو بھی ذہن و دماغ پر زور دینا پڑتا ہے اس سے شاعر لطیف حقائق کی طرف اشارے ہی نہیں کرتا بلکہ حیرت و استعجاب کی خوبصورت کیفیات بھی پیدا کرتا ہے۔ مثلاً

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا — آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے — دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

غالب کے تعقلی رجحان کا تیسرا پہلو تشکک ہے جو بحیثیت مجموعی غالب کی شاعری کے رگ و

پے میں سرایت کئے ہوئے ہے۔ اس کا ایک ماخذ تو غالب کا وہ فلسفیانہ مزاج ہے جو کسی خاص نظریے کے سہارے کائنات کے اسرار و رموز کی عقدہ کشائی نہیں کرنا چاہتا بلکہ فطرت کی کھلی ہوئی کتاب کو اپنے علم و تجربہ اور وجدان کی روشنی میں پڑھنے کا خواہاں ہے۔ اس تشکک کا دوسرا ماخذ غالب کے ماحول میں ملتا ہے۔ غالب نے جس عہد میں آنکھ کھولی وہ انتشار اور عدم توازن کا دور تھا۔ پرانا جاگیرداری نظام دم توڑ رہا تھا اور سرمایہ دارانہ نظام آہستہ آہستہ اس کی جگہ لے رہا تھا۔ طبقاتی امتیازات واضح اور گہرے ہوتے جا رہے تھے۔ پرانے علوم اور پرانی قدروں کی جگہ نئے علوم اور نئی اقدار لے رہی تھیں زندگی کے ہر شعبے میں قدیم و جدید کی آویزش موجود تھی اور فرد ایک دوراہے پر کھڑا تھا۔ غالب اپنے دور سے ناآسودہ بھی تھے۔ وہ نئی تبدیلیوں کا خیر مقدم بھی کرتے ہیں لیکن مستقبل کی تصویر ابھی دھندلی ہے اس لئے غالب کے ہاں تشکک کا عمل بہت نمایاں ہے ؂

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لئے — لوحِ جہاں میں حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں

ہم کو معلوم ہے جنّت کی حقیقت لیکن — دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

غالب کے یہاں ایسے اشعار بہت سے ہیں جن کی تفسیر شیکسپیئر کی عظیم ڈرامائی شاعری کی طرح ہم مختلف سطحوں پر کر سکتے ہیں۔ غزل کی شاعری میں جو داخلیت ہوتی ہے اس کا اچھا یا برا اثر یہ ہوتا ہے کہ ہم یقینی طور پر کسی واقعہ کو کسی شعر کے ساتھ کامل وثوق کی بناء پر تطبیق نہیں دے سکتے۔ لیکن غزل کی فضا اس کے زمانہ تحریر اور خارجی موثرات کا وسیع روشنی میں مطالعہ کرنے کے بعد ہم حقیقت کے قریب قریب ضرور پہنچ سکتے ہیں۔ غزل گو شاعر کا شعور بڑا ہی پیچیدہ ہوتا ہے۔ اور غزل میں جو رمزیت پائی جاتی ہے وہ تعبیر و تفسیر کے کام کو اور بھی مشکل بنا دیتی ہے۔ خارجی حقیقتوں کے غزل گو شاعر کے ادراک اور شعور میں جذب ہو چکنے کے بعد کچھ ایسی قلب ماہیت ہو جاتی ہے کہ ان کا اصلی رنگ پہچاننا ذرا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس لئے بہت سے حجابات کو اٹھانا پڑتا ہے۔ اور شاعرانہ اشاریت اور خارجی موثرات کے درمیان مطابقت قائم کرنے کے عمل میں حزم و احتیاط برتنی پڑتی ہے۔ یہ تسلیم کرنا گوارا نہیں ہوتا کہ اردو کے غزل گو شاعر اپنے عہد کے تاریخی سیاسی اور معاشی میلانات اور تحریکات کا شعور نہیں رکھتے تھے۔ اور ان کا کوئی عکس ان کے کلام میں نظر نہیں آتا اگر اس نقطۂ نظر کو مان لیا جائے تو اردو غزل کا پورا سرمایہ عرقابِ بے ناب کر دینے کے قابل ٹھہرتا ہے۔ پھر غالب جیسے شاعر کے سلسلے میں تو یہ گمان بھی گناہ کے مترادف ہے۔ غالب کے خطوط سے ان کے عہد کی ایک حد تک ذہنی اور بڑی حد تک سماجی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔ شاعری جو نثر کے

مقابلے میں کہیں زیادہ غالب کے حساس اور مرتعش ادراک کی تصویر ہے۔ فضا کی اس اُداس بے چینی اور غمگینی سے مملو ہے جو ایک زوال آمادہ تہذیب نے پیدا کردی تھی۔ غالب کے بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن کی فلسفیانہ سیاسی اور شخصی تفسیر ہم بیک وقت کرسکتے ہیں ایسے اشعار ان تراشے ہوئے ہیروں کے مانند ہیں۔ جن کی آب وتاب اور خیرگی سے ہم ہر زاویہ نگاہ سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔

یک طرفہ شعر کہنا شاعری کی استعداد کی محدودیت کی اور یک طرفہ تاویل پیش کرنا تنقید نگاری کی تہی مائگی اور کوتاہ بینی کی دلیل ہے۔ صاف اور سادہ شعر کہنے میں خوبی ضرور ہے بڑائی نہیں۔ خوبی اس لئے کہ شعر میں صفائی سادگی اور مزا اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ایک طرف تو خیالات، جذبات اور مشاہدات کے مرکب میں پیچیدگی نہ ہو اور دوسرے زبان کے لامحدود پوشیدہ امکانات اور وسائل پر پوری قدرت حاصل ہو۔ لیکن شعر کی قدر و قیمت مواد کی معنی خیزی اور لسانی شعور دونوں سے بیک وقت متعین ہوتی ہے۔ چھوٹے خیالات پر الفاظ کی قبا کا راست بیٹھ جانا محل حیرت نہیں۔ گہرے خیالات، نازک احساسات اور خورد بینی مشاہدوں کو ترشے ہوئے تخیلی پیکروں میں اسی طرح متشکل کر دینا کہ ان سے شاعرانہ اشاروں کی شعاعیں پھوٹ نکلیں ہی بڑی کامیابی اور باقی رہنے والی شاعری کی علامت ہے۔ پھر اس مواد میں ایسی عمومیت اور وسعت پیدا کر دینا کہ انہیں ہر دور میں مختلف صلاحیتیں، رجحانات اور علمی سیاسی اور نفسیاتی شعور رکھنے والے اپنی اپنی پسند قوتِ فیصلہ اور بصیرت کے مطابق سمجھ اور سمجھ سکیں۔ یہ بھی معمولی کام نہیں ہے۔ اس لئے کسی بڑے شاعر کے مطالعے اور محاکمے کے لئے نہ صرف علم کی ہمہ گیری بلکہ نقطہ نظر کی وسعت بھی ضروری ہوتی ہے"۔ ۵

ابن مریم ہوا کرے کوئی
مرے دکھ کی دوا کرے کوئی

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کر گھر یاد آیا

اُگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب
ہم بیابان میں ہیں اور گھر میں بہار آئی

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

غالب کی شاعری میں رمزیت و ایمائیت سے بھی حسن پیدا کیا گیا ہے۔ انھوں نے زندگی کی بڑی بڑی حقیقتوں اور گہرے مطالب کو رمز و ایما کے پیرائے میں بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے نزدیک "رمزیت و ایمائیت یوں تو ہر فن کی بنیاد ہے۔ لیکن شاعری اور خاص طور پر غزل کے فن میں اس کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ کیونکہ غزل ایک محدود صنف ہے۔ اس

کا کینوس بہت چھوٹا ہے۔ لیکن اس کے باوجود گہرے سے گہرے افکار و خیالات اور پیچیدہ سے پیچیدہ جذباتی تجربات کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے۔ اس لیئے اس کو مجبوراً رمزیت اور ایمائیت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ غزل غنائی شاعری کے ساتھ تعلق رکھتی ہے اور شدید داخلیت پسندی کی وجہ سے اظہار اس میں کھل کر اور واضح طور پر نہیں ہو سکتا۔ غزل کے شاعر ہر دور میں رمز و ایما کے پردے میں اظہار و ابلاغ کرتے رہے ہیں۔ اور انہوں نے اس رمز و ایما کو غزل کے مزاج کا جزو بنا دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کے فن کے ساتھ رمز و ایما اور رمز و ایما کے ساتھ غزل کے فن کا خیال آتا ہے۔

غالبؔ کے فلسفیانہ میلان طبع اور اجتماعی شعور نے انہیں اس کام کی طرف کچھ زیادہ ہی آمادہ کیا۔ فارسی اور اردو غزل کی روایت میں تصوّف نے رمزیت اور ایمائیت کو پیدا کرنے کے سلسلے میں جو کار ہائے نمایاں انجام دیے تھے۔ ان کو انہوں نے اپنے لیئے شمع راہ بنایا۔ چنانچہ انہوں نے مسائل تصوف کو رمز و ایماں کے پردے میں بیان کیا۔ اور مسائل تصوّف سے ملے ہوئے حیات و کائنات کے معاملات کی فلسفیانہ تاویل بھی رمز و ایما کے پیرائے میں کی۔ اجتماعی تجربات سے کام لے کر انہوں نے سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی معاملات و مسائل کے موضوعات کو بھی اپنی شاعری میں جگہ دی اور انفرادی رنگ کے پردے میں اجتماعی تجربات کی ترجمانی کی۔ مثلاً

بوئے گُل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تیری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

چپکے چپکے مجھ کو روتے دیکھ پاتا ہے اگر
ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخیٔ گفتارِ دوست

ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے مُنہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

دے کے خط مُنہ دیکھتا ہے نامہ بر
کچھ تو پیغام زبانی اور ہے

غالبؔ کی شاعری میں نکتہ آفرینی پائی جاتی ہے۔ غالبؔ عام روش سے ہٹ کر چلنا پسند کرتے تھے شاعری میں بھی انہوں نے گھسی پٹی روش کو خیرباد کہا۔ غزل میں نئے نئے موضوعات داخل کیئے اور اسلوب کے نئے نئے زاویے تراشے۔ وہ جدت پسند تھے اور بات سے بات پیدا کرتے تھے ان کی نکتہ آفرینیوں کے نمونے ان کی شاعری میں جا بجا ملتے ہیں۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے نزدیک ذہن کو ایک خیال سے دوسرے خیال تک پہنچانا اور مختلف تخیلی پیکروں کو ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح مربوط کرنا کہ ان کا مجموعی تاثر وحدت کا تاثر ہو آسان نہیں۔ لفظی نکتہ آفرینی کا محرک صرف اپنی سطحی قسم کی ذہنی برتری اور سبقت کا احساس ہوتا ہے۔ مصنوعی نکتہ آفرینی کا مقصد تجربہ

کے متضاد و متخالف اور پیچیدہ عناصر اور پہلوؤں کا ادراک کرنا اور انہیں اپنے شاعرانہ شعور میں سمو کر قاری کے ذہن کے گوشوں کو تابانی بخشتا ہے۔ غالب معنوی نکتہ آفرینی پر ایک خیال یا تاثر کے مختلف پہلوؤں کو پالینا اور انہیں اس طرح اظہار بیان کی گرفت میں لانا کہ کسی طرح کی تعقید پیدا نہ ہو شاعر کی ذہنی فعالیت کی دلیل بھی ہے اور اس کی فنی پختگی کی بھی۔ اگر غالب اپنے معاصر دوستوں کے مشورہ اور اپنی طبیعت کے فطری اقتضا سے اپنے آپ کو بیدل کے اثر سے آزادانہ کر لیتے تو اُن کی نکتہ آفرینی میں وہ سلاست گہرائی اور معنویت پیدا نہ ہو سکتی جو ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ بلکہ ان کے بیشتر اشعار ایک قسم کی ناگوار اور ناپسندیدہ ذہنی ریاضت کا عکس ہو کر رہ جاتے۔ اس خاص میدان میں غالب نے نمایاں کامیابی حاصل کی ہے۔ ؎

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے — بہت نکلے مرے ارمان پھر بھی کم نکلے
ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد — یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے
نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا — مستی سے ہر نگہ تیرے رُخ پر بکھر گئی

غالب کی ذاتی زندگی بھی تلخیوں اور محرومیوں کی زنجیر ہے جس سے غالب اپنی موت تک نہ چھوٹ سکے۔ بچپن میں باپ کی موت، چچا کی پرورش، ان کی شفقت سے محرومی، تیرہ سال کی ناپختہ عمر میں شادی کا بندھن، بیوی کے مزاج کا شدید اختلاف یہ تمام باتیں بھی ذہن میں رکھیئے۔ اس کے ساتھ مرزا کا بچپن بڑے ہی عیش و آرام میں کٹا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جب بعد میں پنشن پر گزارہ کرنے کی نوبت آئی تو مرزا ذہنی طور پر حالات سے کبھی سمجھوتہ نہ کر سکے۔ انہیں اپنے اجداد کی عظمت کا شدید احساس تھا۔ ساتھ ہی ساتھ وہ زمانے کی قدرشناسی کے بھی شاکی تھے۔ چنانچہ ان محرومیوں کی تصویر بھی ان کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے ؎

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد — ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں
نے گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز — میں ہوں اپنی شکست کی آواز
زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب — ہم بھی کیا یاد کریں گے خدا رکھتے تھے

ان تمام تلخ کلامیوں، محرومیوں، حسرتوں، مجبوریوں اور ناکامیوں کے باوجود غالب کا انداز فکر قنوطی نہیں۔ وہ زندگی کو حقیقت سمجھتے ہیں۔ اسی لیے زندگی سے بیزار نہیں ہوتے۔ غالب کو زندگی کی حقیقی قدر و قیمت کا شدید احساس تھا۔ اس احساس کے ساتھ ساتھ ان کے حکیمانہ شعور اور احساس مزاج نے ان کو قنوطی ہونے سے بچا لیا اور اسی سے ان کی شاعری میں زندگی کے

بارے میں ایک مثبت انداز نظر پیدا ہوا۔ چنانچہ قدم قدم پر ان کے ہاں یہ احساس نمایاں ہوتا ہے کہ زندگی خوشی کے ساتھ گزرے، یا غموں کی گود میں بہر حال قابل قدر ہے۔ خود زندگی کا ہونا ہی بجائے خود ایک بہت بڑی نعمت ہے۔ اس لئے ہر حال میں اسے غنیمت تصور کرنا چاہیئے۔ اس کا اعتراف غالب نے اپنے بعض خطوط میں بھی کھل کر کیا ہے۔ جس سے ان کے اس رجائی نقطۂ نظر اور انداز فکر کا ثبوت مہیّا ہوتا ہے۔ ۵

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں | موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غالب اُردو اور فارسی کے ان چند شاعروں میں سے ہیں جن کے یہاں حیات وکائنات کے رموز و اسرار کا بڑا گہرا مطالعہ اور مشاہدہ ملتا ہے۔ اس مطالعے اور مشاہدے کے ذریعے غالب اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ کائنات بذاتِ خود دل آزار نہیں ہے۔ یہ اور بات ہے کہ کائنات سے آدمی کو فائدہ بھی پہنچا ہے اور نقصان بھی کائنات دریا کی طرح ہے۔ آدمی اگر دریا میں ڈوب جائے تو اسے انتہائی تکلیف ہوگی۔ مگر یہی دریا شدید پیاس کے عالم میں انسان کو تسکین بھی دیتا ہے۔ اس لئے ذاتی نفع و نقصان کی بنیاد پر کائنات کے بارے میں رائے قائم کرنا غلط ہے۔ کائنات رحمت و زحمت دونوں سے بلند تر ہے۔

غالب بھی کہتا ہے کہ قناعت کوئی علاج نہیں بلکہ تنگی دامن کو رفع کرنے کی ضرورت ہے۔ اس ضمن میں غالب نے ایک لطیف حکیمانہ اور صوفیانہ نکتہ بیان کیا ہے کہتا ہے کہ آرزوئیں جذبہ ملکیّت کی وجہ سے پریشان کرتی ہیں۔ اگر قلب میں وسعت پیدا کی جائے کہ جو نعمتیں دنیا میں موجود ہیں ان پر قابض ہوئے بغیر ان سے لطف اٹھایا جائے تو آرزوئیں پوری بھی ہوں اور ان کی کشاکش بھی رفع ہو جائے ادنیٰ درجے کی حریص طبائع کسی باغ سے اسی حالت میں پورا لطف اٹھا سکتی ہیں۔ جب قانوناً وہ اس پر قابض ہوں۔ جس شخص میں ذوق جمال کا فقدان ہے۔ وہ پھول کو سر شاخ دیکھ کر اس سے لطف نہیں اُٹھا سکتا۔ نہ حسن گُل دیکھ کر اس کی طبیعت گُل چینی پر مائل ہوتی ہے خواہ پھول کی رگِ حیات کٹ جائے لیکن وہ دامن میں ڈال لیا جائے۔ یا اس سے کلاہ و دستار کی آرائش کی جائے۔ غالب کہتا ہے کہ دنیا کی نعمتوں اور حسن و جمال پر قابض ہونے کی بجائے نفس میں یہ وسعت کیوں نہ پیدا کرلی جائے کہ ساری کائنات براہِ ذوق و شعور انسان کے دامن میں آجائے۔

ہر چہ مبداءِ فیاض بود آن من است | گل جُدا نہ شدہ از شاخ بدامانِ من است

اس شعر میں فکر و وجدان کی معراج دکھائی دیتی ہے۔ کائنات پر انسانی نفس کا قبضہ عقل و

وجدان کی بدولت ہوتا ہے۔ علمائے فلکیات، علم سے اجرامِ فلکیہ کو مسخر کیے ہوئے ہیں نبی اور دلی کے پاس کسی جائیداد کا قبالہ نہیں ہوتا لیکن اس کا نفس افلاک سے وسیع تر ہوتا ہے اور کونین کے ایک گوشے میں سما جاتے ہیں۔"

مرزا کی نثر کی طرح ان کی شاعری میں طنز و ظرافت کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔ عملی زندگی میں بھی وہ خوش باش انسان تھے۔ حالی انہیں حیوانِ ظریف کہتے ہیں۔ حالی کے نزدیک مرزا غالب کے مزاج میں شوخی اس طرح کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ جس طرح کسی ساز کے تاروں میں سُر بھرا ہوا ہوتا ہے۔ ان کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا۔ انتہائی کٹھن حالات میں بھی وہ زندہ دلی کا دامن نہیں چھوڑتے غالب کا ماحول دل خوش کن حالات اور خوش باش زندگی سے ہم آہنگ نہ تھا۔ اسلامی حکومت جو ہندوستان میں سینکڑوں برس سے قائم تھی چراغ صبح کی طرح آخری ہچکیاں لے رہی تھی۔ ہر طرف افراتفری پھیلی ہوئی تھی۔ پرانا دور ختم ہو رہا تھا اور نیا دور شروع ہونے والا تھا۔ معاشرے پر ایسے درمیانی وقفے میں عجیب بحرانی کیفیت کا دَور دَورہ ہوا کرتا ہے۔ نئی اور پرانی اقدار دونوں متذبذب ہوتی ہیں۔ ایک حساس انسان نہیں جانتا کہ کدھر جائے، کس بات کو اچھا سمجھے کسے بُرا کہے ؟ شاعر اپنی فطرت کے اعتبار سے نہایت ہی حساس انسان ہوتا ہے۔

مرزا غالب کی ساری زندگی بھی کرب و اذیت اور غم و الم میں ہی گزری تھی۔ ذاتی طور پر بھی ان کی زندگی غموں کا لبریز جام تھی۔ مگر اس کے باوجود ان کے خطوں کا مطالعہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ انتہائی غمناک حالات میں بھی قہقہے لگا رہے ہیں۔ ان قہقہوں میں شیرینی بھی ہے اور تلخی بھی۔ جب بات سے بات پیدا کرتے ہیں تو شیرینی پھوٹ نکلتی ہے۔ شوخی اور ظرافت چٹکیاں لینے لگتی ہے اور گدگدیاں کرنے لگتی ہے۔ لیکن گھٹن اور جھلاہٹ چھپائے نہیں چھپتی۔ ماحول کی تلخی الفاظ میں جھلک اٹھتی ہے۔ غالب کے خطوط میں ایک ستائی ہوئی روح کی داستان ہے۔ بیماری، قرضداری، مفلسی، اپنوں اور غیروں کی بے اعتنائی اور ایذا رسانی۔ دوستوں سے بچھڑنے کا رنج، دہلی کے اجڑنے کی داستان اور اس قسم کے دکھڑے ان خطوں میں بھرے ہوئے ہیں۔ پھر بھی غالب ہیں کہ ہنسے جاتے ہیں۔ ان کی ظرافت میں محض شوخی ہی کام نہیں کر رہی جس طرح غالب کی شخصیت ایک پہلو دار شخصیت ہے۔ اسی طرح غالب کی ظرافت کی بھی متعدد سطحیں ہیں۔ یہ ایک تہ در تہ اور پہلو دار ظرافت ہے۔

غالب کے ہاں شاعرانہ مزاح کے نہایت نفیس نمونے ملتے ہیں۔ شاعرانہ مزاح اس مزاح کو کہتے ہیں جو اگر اُبھرے تو تبسم تک آ کر رُک جائے اور بڑھے تو زہر خند کی صورت اختیار کر لے۔ اصل میں یہ مزاح

شاعر کے احساسات کی گہرائی اور حقائق پر اس کی کڑی گرفت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ شاعر قدم قدم پر زندگی کے کھوکھلے پن کو محسوس کرتا ہے۔ لہٰذا وہ مزاح کے ذریعے خواب اور حقیقت کے تضاد کو نمایاں کرتا ہے۔ ایسا مزاح نگار خواب پرست انسان کو خواب کے انجام کا احساس دلاکر اسے حقیقت کی دنیا میں واپس لے آتا ہے۔ اس طرح انسان خواب اور حقیقت کے تضاد کو نمایاں کرتا جاتا ہے

اس طرح انسان خواب اور حقیقت کے تضاد پر جب ایک ذہنی جھٹکا محسوس کرتا ہے تو وہ تلخی و تندی کی بجائے ہنس کے یہ وار سہہ لیتا ہے۔ ؎

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں بھی مرا بھلا نہ ہوا

میں نے کہا بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

ڈاکٹر رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

غالبؔ کے اشعار کی الم ناک اور یاس انگیز کیفیات کے افق پر نور کی ایک درخشندہ شعاع بھی بالعموم نظر آتی ہے گویا ہر غم اور تاریکی کے ساتھ نور کی ایک جھالر آویزاں ہے چنانچہ اس کے اشعار میں مزاح ایک گل آتشیں کی طرح لو دیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ مگر اس کی ظرافت کبھی بے کیفی اور کھردرا پن اختیار نہیں کرتی بلکہ اپنی پختگی کے باعث نازک سے نازک مزاج پر بھی گراں نہیں گزرتی،، غالبؔ خود بھی کہتے ہیں ؎

سوزشِ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
دل محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ ہے

غالبؔ کی نجی زندگی کے بہت سے واقعات سے بھی ان کے طنز و ظرافت کے رجحان پر روشنی پڑتی ہے۔ جب ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی ختم ہوئی اور پکڑ دھکڑ کا سلسلہ شروع ہوا تو غالبؔ بھی انگریزوں کے سامنے لائے گئے۔ ان پر شاہِ دہلی کی حمایت کا الزام تھا اور اسی الزام کے تحت متعدد باکمال اشخاص پھانسی پر چڑھائے جا چکے تھے۔ غالبؔ نے اس موقع پر اپنی وکالت یوں کی۔ کہ آدھا مسلمان ہوں شراب پیتا ہوں سور نہیں کھاتا۔ بظاہر غالبؔ کے اس دعوے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنے مسلمان ہونے کی تردید کر رہے ہوں۔ مگر حقیقتاً وہ اپنے اوپر طنز کر رہے ہیں۔ وہ مسلمان ہونے کی تضحیک نہیں کرتے بلکہ خود اپنی ذات کو نشانہ تضحیک بناتے ہیں۔ اچھے اور عظیم مزاح نگار کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ اپنے آپ کو اپنی ذات سے الگ کر کے خود ہنس سکے اور معروضی انداز میں خود اپنی ذات کو نشانہ تنقید و تضحیک بنا سکے۔ غالبؔ کے ہاں یہ خصوصیت بطورِ خاص ملتی ہے کہ وہ اپنے آپ کو بھی

نہیں بخشتے، وہ خود کو ملامت کرتے، اپنی خامیوں پر خود ہنستے اور اپنے قاری کو ہنساتے ہیں ان کے خطوط میں بھی یہ انداز نمایاں ہے۔ طنز و ظرافت کے امتزاج سے غالبؔ نے جو کائنات بنائی ہے۔ اس کی وسعت اور ہمہ گیری پوری طرح ہمارے ذہن کی گرفت میں نہیں آسکتی۔ جب روایتی قدریں بدلتی ہیں تو عظیم فن کاروں کے ذہن میں ایک مضحک کائنات نقشہ اُبھرتا ہے۔ یہ مضحک کائنات جن اجزائے ترکیبی سے بنتی ہے ان کا ہر جزو ایسا ہوتا ہے جس پر تشکیک کی مہر لگی ہوتی ہے۔ بے یقینی کی اس فضاء میں نہ اشخاص کے کردار کا یقین آتا ہے نہ معاشرے کی قدریں کوئی سہارا دیتی ہیں۔ اشخاص اور معاشرہ تو پھر اس عالم سفلی سے تعلق رکھتے ہیں۔ بے یقینی اور تشکیک اگر فنکار کے ذہن پر چھا جائے تو وہ آسمانی حقیقتوں پر بھی شک کرنے لگتا ہے اسے نہ اپنے پر یقین ہوتا ہے نہ دوسروں پر نہ سماج پر نہ مذہبی اعتقادات کی صداقت پر، یہ ایک جنونی کیفیت ہے۔ اصل میں غالبؔ زندگی کی چھوٹی چھوٹی نعمتوں سے لطف اندوز ہونے کی بھرپور صلاحیت رکھتے تھے۔ اگرچہ وہ زندگی کی تلخیوں سے آگاہ ہیں لیکن انہیں زندگی سے والہانہ لگاؤ بھی ہے۔ غالبؔ ایک فلسفی شاعر تھے۔ انہوں نے زندگی کو سمجھنے کی کوشش کی اور پھر اپنے انکشافات کو ہلکے پھلکے انداز میں پیش کر دیا۔ غالبؔ کے طنزیہ اور مزاحیہ اشعار دیکھئے ؎

گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر ؛
دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ
اس میں کچھ شائبہ خوبی تقدیر بھی تھا

در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کے کیسا پھر گیا؛
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا

غالبؔ کی شاعری میں پیکر تراشی یا تصویر کاری (امیجری) کا عمل بھی جاندار ہے۔ بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی، ان کا کلام ان تصویروں اور پیکروں کا نگار خانہ ہے۔ ان تصویروں کے رنگ بڑے گہرے اور شوخ ہیں۔ ان کے نقوش بڑے ہی تیکھے اور پہلو دار ہیں۔ یہ تصویریں سیدھی سادی اور سپاٹ نہیں، بلکہ ان میں ایک طرح کا ابھار پایا جاتا ہے۔ غالبؔ کی شاعری میں پیکر تراشی جامد نہیں ہے۔ یہ تصویریں چلتی پھرتی اور حرکت کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ یہ غالبؔ کا کمال ہے کہ انہوں نے بے جان تصویروں میں جان ڈالی ہے یہ تصویریں محض نظر کے لئے ہی دلفریب نہیں بلکہ یہ حواس کی سطح پر متاثر کرتی ہے۔"

غالبؔ کی شاعری میں امیجری کے نادر نمونے ملتے ہیں۔ انہوں نے اپنے مختلف النوع تجربات کو دلکش تصویر کاری کے روپ میں پیش کیا ہے۔ غالبؔ نے اس سلسلے میں اُردو شاعری کی قدیم

روایت سے بھی استفادہ کیا اور اردو شاعری کی مروجہ تصویروں اور پیکروں کو استعمال کیا۔ اس کے علاوہ انہوں نے تجربات کو وسعت اور ہمہ گیری کے تحت بے شمار نئی تصویریں بنائیں۔

غالب کی شاعری میں جو پیکر اور تصویریں ملتی ہیں وہ ان کے سیاسی، معاشرتی، تہذیبی حالات نجی معاملات اور ان کے زیر اثر پرورش پانے والی ذہنی کیفیات کا آئینہ ہیں۔ غالب ایک تہذیب کی پیداوار اور ایک تہذیبی روایت کے علمبردار ہیں۔ ان کی شخصیت پر اس تہذیب اور تہذیبی روایت کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ اگرچہ یہ تہذیب تیزی سے مٹ رہی تھی۔ لیکن زوال کے احساس نے اس کی عظمت کے احساس کو بھی بڑھا دیا تھا۔ غالب کے ہاں بھی اس مٹتی ہوئی تہذیب سے شدید لگاؤ ملتا ہے۔ چنانچہ غالب کی امیجری تصویر کاری اور پیکر تراشی میں بھی اس تہذیبی روایت کا اثر مختلف انداز میں خود کو ظاہر کرتا ہے۔ مثال کے طور پر اس دور کی بزم ہائے نشاط کی تصویریں غالب کے ہاں بہت خوبصورت اور جاندار ہیں مثلاً

ہم سے کھل جاؤ بوقت مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذر مستی ایک دن

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

مے سے غرض نشاط ہے کس رو سیاہ کو
اک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیے

ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزن تمکین و ہوش ہے

لطف خرام ساقی و ذوق صدائے چنگ
یہ جنّت نگاہ وہ فردوس گوش ہے

غالب نے اپنے اشعار میں مے و ساغر، قطرہ مے، جام مے، مے پرستی، بادہ، جام، میکدہ، بے خودی، رندان در میکدہ، ہوس نا و نوش، لطف خرام ساقی، شیشہ، خم، قدح، سبو، گردش ساغر جلوہ رنگین، دُردتہ جام، بزم ناز، دامان باغباں، کف گلفروش، جنّت نگاہ فردوس گوش وغیرہ وغیرہ کی جو خوبصورت تصویریں بنائی ہیں اور جو پیکر تراشے ہیں۔ ان کا ایک مخصوص تہذیب کے ساتھ بڑا گہرا تعلق ہے اس امیجری سے اس تہذیب کی مجلسی جھلکیاں سامنے آتی ہیں۔ مجلسی زندگی کے لوازمات پر روشنی پڑتی ہے۔ غالب نے ان سب میں اپنے تجربات کا لہو اسطرح دوڑایا ہے کہ یہ تصویریں اور پیکر فنی اور معنوی اعتبار سے لامحدود ہو جاتے ہیں۔ ان سب میں وسعت پیدا ہو جاتی ہے۔ فی الحقیقت ان کے انفرادی تجربات نے ان میں لامحدودیت پیدا کر دی ہے۔

غالب کی یہ امیجری نئی نہیں۔ یہ غزل کی روایت میں غالب سے پہلے بھی موجود تھی۔ لیکن غالب نے ان میں نیا رنگ بھرا، ان میں نئی زندگی پیدا کی۔ کچھ ایسے خطوط بنائے جو خاصے تیکھے

اور پہلودار تھے۔ مثلاً مے و ساغر، بزم مے، ساقی، مے پرستی وغیرہ سے جو تصویریں سامنے آتی ہیں وہ نہ جانے کتنی اور تصویروں کو پیدا کرتی ہیں۔ یہ تصویریں کہیں سیاسی اعتبار سے محرومی، معاشرتی اعتبار سے پامال اور اخلاقی اعتبار سے پسماندگی کی تصویروں کو نمایاں کرتی ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ کچھ کرنے کی خواہش اور اس زندگی کے مختلف پہلوؤں کو سنوارنے کی آرزو کی تصویریں بھی ان میں ابھر کر سامنے آتی ہیں غالب کے تجربات کا تنوع ان تصویروں کو بناتا اور ان پیکروں کی تخلیق کرتا ہے۔

ان تصویروں اور پیکروں کے ساتھ ساتھ غالب کی شاعری میں چمن، باغ، گل، غنچہ، خوشبو، سبزہ، بہار، خزاں، باغباں، صحرا، دشت، خار، عندلیب وغیرہ کی تصویریں بھی ملتی ہیں ؎

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل — جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

باغ میں مجھ کو نہ لے جاورنہ میرے حال پر — ہر گل تر ایک چشم خوں فشاں ہو جائے گا

یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے — کہ غیر جلوۂ گل رہ گزر میں خاک نہیں

پھر اس انداز سے بہار آئی — کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی

آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج — اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی

غالب کی شاعری میں ان تصویروں اور پیکروں کو ان کے گہرے تہذیبی اور معاشرتی شعور نے تخلیق کیا ہے۔ اس لئے اس امیجری میں اس دور کی تہذیب اور معاشرت کا پورا رچاؤ موجود ہے جس نے غالب کو پیدا کیا ہے۔ غالب نے اس تہذیب کو انحطاط کے عالم میں دیکھا۔ انہیں اس سے لگاؤ بھی ہے اور اس کے زوال کا احساس بھی یہ تاثرات اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ غالب کی تصویروں کی رنگینی اور رنگین کاری میں ایک کسک کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے چنانچہ ان کی امیجری میں طربیہ اور المیہ رنگوں کی آمیزش ملتی ہے

شاعری کی بنیاد زبان پر ہی ہے۔ زبان ہی ابلاغ کا ذریعہ بنتی ہے اور شاعر اپنے جذبات و احساسات کو ہم تک منتقل کرتا اور نادر تجربات کو پیش کرتا ہے۔ مگر شاعری میں زبان محض ابلاغ کا ذریعہ ہی نہیں رہتی مقصد بھی بن جاتی ہے۔ یعنی شاعری میں الفاظ مافی الضمیر پیش کرنے کے لئے ہی نہیں ہوتے بلکہ مقصود بالذات بھی ہوتے ہیں۔ آپ کسی شعر کا ایک لفظ ہٹا کر اس کے ہم معنی کوئی دوسرا لفظ لگا کر دیکھئے شعر کا سارا لطف غارت ہو جائے گا۔ وہ طلسم ہی ٹوٹ جائے گا۔ جس سے انسان مسحور ہوتا ہے۔ اس لئے شاعری میں زبان کی اہمیت تعارف کی محتاج نہیں۔ زبان ہی سے شاعر اپنے محسوسات کو ہم تک پہنچاتا ہے۔ زبان ہی وزن، آہنگ اور موسیقیت پیدا کی جاتی ہے۔ علامتوں کی تخلیق ہوتی ہے

تشبیہات، استعارات، اور تصویر کاری کا ظہور ہوتا ہے۔ شاعر کے تجربات، افکار و خیالات ایک رواں دواں سلیس اور شگفتہ زبان کے سانچے میں ڈھل کر ہی شعر و شاعری کی شکل اختیار کرتے ہیں۔

غالب نے زبان کے استعمال کو ایک فن بنا دیا۔ انھوں نے اپنی شاعری میں جمالیاتی اظہار کے لئے جو زبان استعمال کی وہ زندگی سے بھرپور ہے۔ اس میں بڑی جولانی ہے۔ بڑی جدت اور تازگی ہے بڑی ہی شگفتگی اور شادابی ہے۔ بڑی ہی رنگینی اور پُرکاری ہے۔ غالب نے اس کو خوب بنایا سنوارا اور نکھارا ہے۔ اور اس میں شروع سے آخر تک ایک ہیرے کی طرح ترشی ہوئی کیفیت جاری کردی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ غالب نے خاص طور سے زبان کی صناعی کو ہی اپنے پیش نظر رکھا ہے۔ اصل میں ان کی زبان ان کے تخلیقی مزاج کی آئینہ دار ہے۔ وہ اپنے تجربات کی مناسبت سے ہی الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں۔ چنانچہ شعری تجربات کی جدت اور تازگی کے ساتھ ساتھ زبان میں بھی تازگی اور وُسعت کا احساس ہوتا ہے۔

غالب سے قبل شاعری کی زبان اور اُس کی صحیح نمائندگی ایک طرف تو میرؔ اور سوداؔ کرتے تھے۔ اور دوسری جانب انشاء جرأت اور مصحفی وغیرہ اپنے دَور کے نمائندہ تھے۔ مجموعی طور پر اگر دیکھا جائے تو میرؔ اور سوداؔ نے اپنی شاعری میں جو زبان استعمال کی اس کی نمایاں خصوصیت اس کی سادگی اور سلاست ہے۔ وہ بِلّور کی طرح صاف و شفاف ہے۔ اس میں رنگینی اور پُرکاری نسبتاً کم ہے۔ ابھی اس زبان میں وہ رچاؤ اور گھلاوٹ بھی کم ہے۔ جو رفتارِ وقت کے ساتھ ساتھ اس میں پیدا ہوتے رہے اس میں فارسی اور ہندی دونوں کے اثرات موجود ہیں۔ ان کے برعکس انشاء اور جرأت کی زبان میں سادگی کم اور رنگینی و پرکاری زیادہ ہے۔ یہ شاعر زبان کی صناعی پر خاص توجہ دیتے ہیں۔ ان کی زبان پر فارسی کے اثرات گہرے ہیں۔ ان میں سے مصحفی کے ہاں البتہ رکھ رکھاؤ کی کیفیت ملتی ہے۔ مصحفی بھی زبان کو نکھارنے، سنوارنے اور اس میں حلاوت و شیرینی پیدا کرنے میں ممتاز حیثیت کے حامل ہیں۔ چنانچہ ان مختلف شعراء کے شعری تجربوں کے زیر اثر زبان ایک نئی صورت اختیار کر رہی تھی۔ چنانچہ ان کی شاعری میں ایک ایسا دَور بھی ملتا ہے۔ جب انھوں نے ناسخ کا تتبع کیا اور ایسے اشعار بھی کہے جو ناسخ کے اشعار سے مماثلت رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے میرؔ کی اُستادی کا بھی اعتراف کیا ہے۔

غالب نے ان سب چیزوں کا اثر لیا۔ اس کے علاوہ غالب کی شاعری میں فارسی زبان کے اثرات بڑے نمایاں ہیں۔ غالب کو فارسی زبان پر مکمل عبور حاصل تھا۔ وہ خود فارسی کے بلند پایہ شاعر تھے۔ اور اپنی فارسی شاعری کو اُردو شاعری سے زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ چنانچہ ان کی اُردو شاعری پر فارسی کے گہرے

اثرات ہیں۔ اس میں رنگینی اور رچاؤ ہے۔ فارسی زبان کے اثر سے ان کی زبان میں شیرینی حلاوت اور شگفتگی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ انہوں نے فارسی الفاظ استعمال کر کے ان کی ترکیبیں تراش کر نہ صرف اُردو زبان کے دامن کو وسیع کیا بلکہ اپنی شاعری میں بھی ایک نکھار اور رعنائی پیدا کر لی ؎

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل　　گرمیٔ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک
رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز ہے　　انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں
یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں　　لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط　　دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ　　یہ جنّتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے

غالبؔ کو فارسی سے جو لگاؤ تھا اور اس زبان پر جو عبور حاصل تھا۔ اس کی بدولت وہ اس میں کامیاب ہوئے اسی واسطے ان کے ہاں بناوٹ کا احساس نہیں ہوتا۔ ان ترکیبوں کی مدد سے انہوں نے اپنے مختلف النوع تجربات اور افکار و مشاہدات کو پیش کیا ہے۔ ان ترکیبوں سے غالبؔ نے نہ صرف اظہار و ابلاغ کا حق ادا کیا ہے۔ بلکہ جمالیاتی اعتبار سے بھی اپنی شاعری میں حسن اور ندرت پیدا کی ہے اس کے علاوہ زبان کے دامن کو بھی وسیع کیا۔

غالبؔ کی شاعری کے موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو اس میں بڑا تنوّع اور رنگا رنگی ملتی ہے۔ غالبؔ نے زندگی کے گہرے اور پیچیدہ مسائل کے اظہار میں عموماً فارسی ترکیبوں سے کام لیا ہے اور سنجیدہ مضامین کے لیے الفاظ کا انتخاب بھی اسی مناسبت سے کیا ہے۔ لیکن سیدھے سادے اور ہلکے پھلکے مضامین کو غالبؔ نے فارسی کا سہارا لیے بغیر رواں دواں اور سلیس اُردو میں پیش کیا ہے۔ زبان کی سادگی ان اشعار کی معنوی قدر و قیمت پر کوئی بُرا اثر نہیں ڈالتی بلکہ ان کے حُسن میں اضافہ کرتی ہے۔ کیونکہ یہ سادگی شعری تجربے کی بے ساختگی سے ہم آہنگ ہے۔ اس سلسلے میں یہ شعر ملاحظہ ہوں ؎

ہے خبر گرم ان کے آنے کی　　آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا
سر پھوڑنا وہ غالبؔ شوریدہ حال کا　　یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر
میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالبؔ　　مفت ہاتھ آئے تو بُرا کیا ہے

غالبؔ فارسی لہجے اور انداز میں بات کرنے کے عادی ہیں اور ان کی شاعری میں بلاشبہ اس لہجے اور انداز کا پلہ بھاری ہے۔ لیکن خیال اور مواد کی نسبت سے جب بھی ضرورت پیش آتی ہے تو وہ خاص اُردو اور اس کے ٹھیٹھ لہجے میں بھی بات کرتے ہیں۔ حیرت تو یہ دیکھ کر ہوتی ہے۔ کہ غالبؔ اس

خالص اُردو زبان کے انداز اور اس کے ٹھیٹھ لہجے کو غزل کے مزاج کا جزو بنا دیتے ہیں اور ان کی شاعری میں اس کے استعمال سے صنفِ غزل کے کارگہِ شیشہ گری کو ٹھیس نہیں لگتی۔

غالب نے اُردو اور فارسی کے امتزاج سے بھی اپنے فن کو نکھارا ہے۔ اس امتزاج سے ان کی زبان میں وہ نرمی کے ملاپ کی نشانی ہے۔ غالب نے فارسی کی شیرینی کو ہندی کی گھلاوٹ سے اس طرح ملایا ہے کہ ان کی زبان میں ایک گنگا جمنی رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ غالب کے ایسے کلام میں فارسی اثرات زیادہ ہیں۔ جہاں زندگی کے رنگین پہلوؤں کا بیان آیا ہے۔ انہوں نے رومانوی مضامین کے لیے خصوصاً فارسی کی آمیزش کی ہے۔ لیکن فارسی اور ہندی روایتوں کا ملاپ ان کے ایسے اشعار میں نسبتاً زیادہ ہے۔ جہاں انہوں نے قلبی واردات کو پیش کیا۔ اس لیے ایسے اشعار میں ایک گداز کی کیفیت ملتی ہے مثلاً

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں　　آگ اس گھر کو لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک　　کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن　　خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہونے تک

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب　　تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

غالب کی شاعری میں الفاظ کا صوتی آہنگ بھی قابلِ تعریف ہے۔ انہوں نے الفاظ کے انتخاب میں بڑی فن کاری کا ثبوت دیا ہے۔ اور ان سے وہ موسیقیت اور نغمگی پیدا کی ہے۔ جو پڑھنے والے کو مسحور کر دیتی ہے۔ غالب مختلف الفاظ کو ملا کر ایک مترنم کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ منفرد الفاظ کی نغمگی اور موسیقیت کا بھی گہرا شعور رکھتے ہیں اور انہوں نے تجربات کے اظہار کے لیے موضوع کی مناسبت سے ان الفاظ کے انتخابات میں بڑی فنکارانہ شعور کا اظہار کیا ہے۔ مگر مختلف الفاظ کی مخصوص ورد بست سے جو نغمگی پیدا ہو سکتی ہے اس میں غالب اپنا جواب نہیں رکھتے۔ اسی لیے بیشتر اشعار میں مرکب الفاظ کے مخصوص استعمال کی وجہ سے پیدا ہونے والی موسیقیت کا کمال نظر آتا ہے ؂

ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے　　ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے　　بے سبب ہوا غالب دشمن آسماں اپنا

غالب کی زبان عام لوگوں کی زبان نہیں۔ ان کا ادبی لب و لہجہ ہر جگہ برقرار رہتا ہے۔ یہ ایک تہذیب کی زبان ہے جس میں رکھ رکھاؤ اور توازن کی کیفیت ہے۔ اس میں گداز اور رچاؤ پایا جاتا ہے۔ اس زبان کو غالب نے نئی نئی ترکیبیں تراش کر تازگی بخشی۔ اس میں مرصع کاری اور پرکاری ملتی ہے۔ جو کہ غالب کے جمالیاتی ذوق سے ہم آہنگ ہے۔ غالب روکھے پھیکے انداز کو پسند نہیں کرتے انہوں

نے جس طرح مضامین کے انتخاب میں جدّت کا ثبوت دیا ہے۔ اسی طرح اندازِ بیان میں بھی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ وہ نئی نئی تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں سے اپنی شاعری میں رنگارنگی پیدا کرتے ہیں۔

غالب کی شاعری میں ان کا لب ولہجہ بھی قابل توجہ ہے۔ وہ سیدھے اور سپاٹ انداز کو ناپسند کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے اشعار کا لب ولہجہ بالعموم چونکا دینے والا ہوتا ہے۔ عموماً وہ ایک ڈرامائی شان پیدا کر لیتے ہیں۔

بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تلک　　ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرمائیں گے کیا

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے　　صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

مارا زمانے نے اسد اللہ خاں تمہیں　　وہ ولولے کہاں وہ جوانی کدھر گئی

غالب زبان کے چابکدست فنکار ہیں۔ انہوں نے زبان کے استعمال کو ایک فن بنا دیا ہے اس میں وسعتیں پیدا کیں ہیں۔ اس میں اس تہذیب کا رچاؤ پیدا کیا ہے۔ جس کے سائے میں انہوں نے آنکھ کھولی اور پرورش پائی تھی۔ انہوں نے زبان کو خیال اور مواد کے ساتھ ہم آہنگ کیا ہے اور موضوع کی مناسبت سے زبان استعمال کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں زبان کے کئی روپ نظر آتے ہیں۔ کہیں تخیّل کی رنگین کاریاں ان کی زبان کو رنگین بناتی ہیں۔ کہیں احساس کی شدّت اس میں گداز کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ کہیں وہ فارسی کے اثر سے ایسے گل کترتے ہیں کہ آنکھوں کے سامنے چمن زار سے مسکراتے ہیں۔ کہیں اردو محاورے اور روزمرّہ کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اس کی سادگی دل میں اُتر جاتی ہے۔ کہیں الفاظ کو علامتوں اور اشاروں کا روپ دے دیتے ہیں۔ کہیں رمزیت ایمائیت کو پیدا کرتے ہیں۔ کہیں الفاظ کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ اُن سے نغمگی اور موسیقیت کے چشمے پھوٹنے لگتے ہیں۔

مرزا غالب ذہنی اور طبعی اعتبار سے انفرادیت پسند تھے۔ کسی کی تقلید کرنا تو رہا ایک طرف زندگی کی دوڑ میں وہ کسی کے ساتھ چلنا تک پسند نہیں کرتے تھے اور اس معاملہ میں وہ اس حد تک مبالغہ کرتے تھے کہ "وبائے عام" میں مرنا بھی انہیں پسند نہیں تھا۔ مولانا حالی نے یادگارِ غالب میں بہت تفصیل کے ساتھ مرزا کے مزاج کے اس رُخ پر بحث کی ہے اور نتیجہ یہ نکالا ہے کہ انہوں نے شاعری میں اسی لئے اپنے واسطے ایک الگ راہ کا تعین کیا اور تمام معاصرین سے الگ اس راہ پر چلتے رہے۔ مرزا کی اس خصوصیت کو مولانا حالی جدّت ادا کا نام دیتے ہیں۔ غالب کی جدت ادا اُن

کی شاعری میں ہمہ رنگ، نئے نئے خوبصورت پھول کھلاتی ہے۔ اور ان کی شاعری کو پڑھ کر قاری کو ایک عجیب و غریب خوشی و مُسرّت کا احساس ہوتا ہے۔ بالکل ویسا ہی جیسا کسی سیاح کو کسی نئے علاقے کو دیکھ کر، کہ جس میں حسن فطرت اپنی تمام تر رنگینیوں اور رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر ہو۔ مندرجہ ذیل اشعار دیکھیں اور اندازہ لگائیں کہ غالب کی یہ جدت پسند طبع کس طور پر نئے نئے گُل کھلاتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں ؎

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میّسر نہیں انساں ہونا

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دُور
رکھ لی میرے خدا نے مری بے کسی کی شرم

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مِٹ جاتا ہے غم
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

سوال :۔ مرزا غالب کے ہاں جذبات نگاری سے زیادہ حقیقت نگاری ہے۔ تبصرہ کیجئے۔

جواب :۔

مرزا غالب اُس دور کے شاعر ہیں۔ جبکہ ہندوستان میں ایک عظیم ہیجان برپا ہوا تھا۔ اگرچہ غدر ۱۸۵۷ء میں ہوا۔ اور مرزا کی وفات ۱۸۶۹ء میں ہوئی لیکن اس غدر کے تحرکات کئی سال پہلے پیدا ہو چکے تھے جس کی بنا پر غالب نے جذبات سے زیادہ حقیقت کی طرف زیادہ توجہ دی۔ حتمی طور پر یہ کہنا کہ غالب کے کلام میں جذبات کامیاب شاعر نہیں گردانا جا سکتا۔ جو جذبات کو سمجھ کر اُن کو بیان نہ کر سکے۔ سب سے پہلے جذبات ہی واقعات کے وقوع پذیر ہونے کا سبب بنتے ہیں اور واقعات کے رونما ہونے کے بعد جذبات ہی متاثر ہوتے ہیں۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ وہ جذبات مثبت قسم کے ہوں یا منفی قسم کے یا روحانی قسم کے ہوں یا ہیجانی قسم کے تاہم ادباء کو اگر کسی حقیقت کی عکاسی کرنا ہوتی ہے۔ تو وہ جذبات سے ہی کھیل کر کرتے ہیں کوئی حقیقت اُس وقت تک کسی کے دل پر اثر نہیں کر سکتی جب تک اس کے ساتھ جذبات کی شیرینی یا تلخی وابستہ نہ ہو۔ البتہ ایک صورت صرف واقعات نگاری کی ہو سکتی ہے۔ کہ ادیب بطور مورخ ایک واقعہ بیان کر دے۔ اور شاعر محض لفظی نقشے کھینچ کر رکھ دے۔

تاہم اس سوال کے جواب میں ہمیں مرزا غالب کو ایسا شاعر ثابت کرنا ہے۔ جو حقیقت نگار زیادہ اور جذبات نگار کم ہے مرزا کے دیوان کی ابتداء ہی ایک ایسے شعر سے ہوتی ہے۔ جو جس کا

تعلق محض حقیقت سے ہے۔ جو فکر کی گہرائی کے عمیق ترین حصے تک لے جاتا ہے۔ جو تخیل کو ارفع ترین مقام پر پہنچاتا ہے اور پھر اُس میں سے ایک ایسی حقیقت کا پتہ چلاتا ہے جس سے کوئی منکر ہی نہیں ہو سکتا ؎

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا　　کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

دس شعروں والی اس غزل میں صرف دو شعر ایسے ہیں، جن کا تعلق جذبات سے ہے۔ جن میں ایک یہ ہے ؎

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ!　　صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

مرزا کا کلام پڑھنے سے یوں محسوس ہوتا ہے۔ جیسے وہ اپنے ماحول کو دیکھ کر کچھ نتائج بھی نکالتا ہے۔ اس کی نظر جذبات سے زیادہ واقعات سے برآمد ہونے والے اثرات پر لگی ہوتی ہے وہ ہر فعل کی اہمیت کو پرکھتا ہے اور اس سے پیدا ہونے والے ردِ عمل کی تصویر کشی کرتا ہے۔ وہ جسمانی رومانی یا روحانی اقدار سے زیادہ فلسفیانہ نظریات کا حامل ہے۔ اسے معلوم ہے کہ اگر کوئی شخص دامِ فریبِ حُسن میں آجاتا ہے تو اس پر کیا گزرتی ہے لیکن وہ بجائے دورانِ عشق پیدا ہونے والی کیفیات کی عکاسی کرنے کے اس عشق کے انجام کی تصویر کھینچتا وہ ابتدا میں پارسائی کا دعوے کرنے والے عشاق کی عافیت کا حال بتاتا ہے اور اسے معلوم ہے کہ حُسن آخر کیا چیز ہے سوائے بے پا اور فانی ہوس کے اور کوئی چیز نہیں۔ اُن کے قول کے مطابق ؎

نہ ہو حُسنِ تماشا دوست رسوا بے وفائی کا　　بہ مہرِ صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا

ہوس گستاخیِ آئینہ تکلیفِ نظر بازی　　عجیب آرزو پنہاں ہے حاصل دلربائی کا

اسدؔ یہ عجز و بے سامانیِ فرعون توام کا　　جسے تو بندگی کہتا ہے دعویٰ ہے خدائی کا

شراب کا تعلق سراسر جذبات سے ہے۔ لیکن مرزا کی نظر جذبات کی بجائے اُن حقائق کی طرف جاتی ہے۔ جنہیں کسی صورت میں رد نہیں کیا جا سکتا۔ فرماتے ہیں ؎

لغزشِ مستانہ و جوشِ تماشا ہے اسدؔ　　آتش سے بہارِ گرمیٔ بازار دوست

محفلِ عشاق میں ساقی بہت سی رنگینیاں دکھا کر چلا گیا۔ اور اب محفلِ طرب و نشاط میں کوئی نہیں رہا۔ اور خود مرزا بھی جانے کو تیار بیٹھے ہیں۔ شمعِ محفل بجھنے کو ہے۔ اس کے بجھنے کا تصور غالبؔ کے خیال کو کس قدر پریشان کر رہا ہے۔ محفل میں عشق بازی کا جنازہ نکل جانے کے بعد عشاق کے حالات اور مرزا کی عدم موجودگی میں کیا کیفیت ہوتی ہے۔ مرزا کے اس شعر سے ملاحظہ ہو ؎

شمع بجھتی ہے تو اُس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا میرے بعد!

اس شعر کے پڑھنے کے بعد خوب اندازہ ہو سکتا ہے۔ کہ مرزا نے کس قدر حقیقت نگاری سے کام لیا ہے۔ اور جذبات کو چھوا تک نہیں ہے۔

یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ عشق سراسر جذبات کا مجموعہ ہے۔ لیکن غالب کے نزدیک عشق بھی ایک ایسی حقیقت ہے جس میں سرور سے زیادہ تلخی اور آرام و تسکین سے زیادہ بے چینی و بے اطمینانی ہے نہ صرف یہ بلکہ عشق انسان کی زندگی کا رُخ ایک ایسے صحرا کی طرف موڑ دیتا ہے۔ جس کا کوئی کنارہ ہی نہیں اور حادثات اس صحرا کا ثمرہ ہیں۔ وعدے اور ملاقاتیں محض گردِ راہ ہیں۔ چنانچہ وہ فرماتے ہیں ؎

بسکہ ہے بے پایاں صحرائے محبت اے اسدؔ
گرد باد اس راہ کا ہے عقدۂ پیمانِ عجز

اس طرح دیوانِ غالب پر ایک نظر ڈالنے سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ غالب حقائق نگار زیادہ ہیں۔ بہ نسبت جذبات نگار ہونے کے ذیل میں غالب کے چند ایک ایسے مقطعے پیش کئے جاتے ہیں۔ جن سے اس دعوے کی تصدیق ہوتی ہے۔ بعض مقطعے تو ایسے ہیں۔ جو ضرب الامثال سے بھی زیادہ مشہور ہوئے ؎

عشق پر زور نہیں ہے وہ آتش غالبؔ
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

عشق نے غالبؔ نکمّا کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

بے خودی بے سبب نہیں غالبؔ
کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے

ہو چکیں غالبؔ بلائیں سب تمام،
اک مرگ ناگہانی اور ہے

کرتے کس مُنہ سے ہو غربت کی شکایت غالبؔ
تم کو بے مہریٔ یارانِ وطن۔ یاد نہیں،

زندگانی نہیں بیش از نفسِ چند اسدؔ
غفلت آرامیٔ یاراں پہ ہیں خنداں گل و صبح

اس میں کوئی شک نہیں کہ اُردو غزل پر غالبؔ کا اثر اب تک قائم ہے۔ اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ جس دَور میں غالبؔ غزل سرا ہوا وہ اُردو نظم کے شباب کا دَور تھا اور اردو نظم بہت سے مراحل طے کر چکی تھی۔ اس میں تصوّف تفکر۔ تغزّل۔ تدبّر اور تقدس سب کچھ آچکا تھا اور سوائے سیا سیات کے عنصر کے اور کوئی موضوع سخن تشنۂ تشریح نہ رہا تھا۔ البتہ مختلف شعراء کے کلام کے پڑھنے سے ان کی طبیعتوں کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ کیونکہ کوئی شاعر اپنے ماحول سے ہٹ کر اور اپنے ضمیر کے خلاف کبھی کوئی شعر نہیں کہتا جو وہ دیکھتا ہے اس کو اپنا موضوع سخن بنا لیتا ہے۔ اور اس کو اپنے احساسات کے ہمراہ قدرے تشریح انداز میں کلام کی صورت میں پیش عوام کر دیتا ہے۔ غالبؔ

کی غزل میں ہر لحاظ سے کاملیت پائی جاتی ہے۔ اگر اُن کی مشکل بیانی کو لیا جائے تو آج بھی ان کے دیوان میں بیسیوں اشعار ایسے ہیں۔ جن کی صحیح یا اطمینان بخش تشریح نہیں ہو سکی۔ اور نہ ہی کوئی سخن سنج غالب کے ذہن تک رسائی حاصل کر سکا ہے۔ اگر ان کی فارسی گوئی کو دیکھیں تو اتنی دقت پسندی کا مظاہرہ دکھا دیتا ہے کہ خود اہل ایران ان کی دقت پسندی سے گھبراتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اگر ان کی زبان کی سہل نگاری کی طرف دیکھیں۔ تو بعض اوقات احساس ہوتا ہے کہ غالب نے شاید یہ اشعار بچوں کے لئے لکھے ہوں گے۔ لیکن انہیں اشعار کی گہرائی پر نظر ڈالی جائے۔ تو غالب ایک عظیم مفکر کی حیثیت سے سامنے آجاتا ہے۔ غزل درود فراق کے نوحے۔ جذبات واحساسات کی عکاسی۔ عشاق کو مغربی موسیقی کی دھنوں پر تربیت دینے میں معروف ہو گئے لیکن بہت جلد یہ دَور بھی اپنے آپ میں خلاء محسوس کرنے لگا ہے۔ اور غالب کی سخن سرائی ہی کو روشنی کا مینار ماننے پر مجبور ہو گیا ہے۔

اقبال اس صدی کے عظیم ترین شاعر اور بلند مرتبہ مفکر ہیں۔ فن شعر گوئی میں بھی انہوں نے غالب کی قائم کی ہوئی روایات کو ترک نہیں کیا۔ اس کے بعد آنے والے خواجہ الطاف حسین حالی کا کلام تو بالکل استاد کے انداز میں رنگا ہوا ملتا ہے۔

حسرت موہانی کے کلام کو سامنے رکھ لیجئے۔ بالکل غالب سا انداز محسوس ہوتا ہے۔ اسی طرح جدید دَور میں مجنوں گورکھپوری، جگر مراد آبادی، احسان دانش کے کلام میں غالب کا گہرا اثر دکھائی دیتا ہے:

ذیل میں غالب کے کلام سے ایسے اشعار پیش کئے جاتے ہیں۔ جو ابھی تک زبانِ زدِ عوام ہیں اور جن کی پیروی میں اُن کے مقلدین نے اشعار کہے ہیں۔ ان اشعار سے ثابت ہوگا۔ کہ آج کے دَور کے شعراء بھی اسی قسم کے جذبات واحساسات کے قابل ہیں اور انہیں کو پیش کرنے کے لئے لگاتار کوشاں ہیں ؎

تیشہ بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسدؔ ... سرگشتۂ خمار رسول و قیود تھا
فلک کو دیکھ کے کرتا ہوں اس کو یاد اسدؔ ... جفا میں اس کی ہے انداز کار فرما کا
پھر تیرے کوچہ کو جاتا ہے خیال ... دل گم گشتہ مگر یاد آیا
کیوں گردشِ ایام سے گھبرا نہ جائے دل ... انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں
مدعا محو تماشائے شکستِ دل ہے ... آئینہ خانہ میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

سوال:۔ تغزل سے آپ کیا مراد لیتے ہیں، مختصر نوٹ لکھیے۔

جواب:۔

نیاز فتحپوری تغزل کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ تغزل کا تعلق ان جذبات محبت سے ہے

جو اس گوشت پوست کی دنیا میں گوشت پوست سے پیدا ہوئے ہیں اور جن کے پورا ہونے کی تمنا ہر محبت کرنے والے کو ہوتی ہے۔

تغزل کی اصطلاح غزل کے ساتھ استعمال ہوتی ہے۔ تغزل کی روح جذبات و واردات میں جو کیفیت انسان پر طاری ہوتی ہے اور جن واقعات و مشاہدات سے وہ دوچار ہوتا ہے وہی غزل کا اصل موضوع ہیں۔ تغزل کا تعلق ایک مخصوص افتادِ طبع اور ذہنی رجحان سے ہے۔ حقیقت میں تغزل ان کیفیات کا ایک لطیف تاثر ہے۔ شاعر غم دنیا کو بھی معشوق سمجھتا ہے۔ جب وہ بڑے گھمبیر انداز میں اس کیفیت کو غزل میں سموتا ہے تو اس میں شانِ تغزل پیدا ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے تغزل پر بحث کرتے ہوئے اپنی رائے یوں پیش کی ہے۔

"غزل اور تغزل اگرچہ لازم و ملزوم ہیں لیکن اس کے باوجود ان کی اپنی اپنی جگہ الگ حیثیت بھی ہے۔ کیونکہ غزل بہر حال صنف سخن ہے اور تغزل انداز بیان اور طرز اظہار"

اردو غزل میں چاشنی، رنگینی اور لطف پیدا کرنے میں تغزل نے بہت کام کیا ہے۔ یہ فارسی سے اردو میں منتقل ہوئی ہے۔ اس میں مذہبی خیالات، سیاسی نظریات، اخلاقیات، فلسفہ ہر قسم کے مضامین بیان ہوئے وہ بادہ و ساغر، رقیب، محبوب، شیخ، قفس، صیاد، آشیاں، برق وغیرہ ہیں۔

تغزل میں بڑی وسعت ہے۔ اس کے اثرات بڑے عمیق ہیں۔ لیکن یہ اثرات خود بخود پیدا نہیں ہوتے ان کو قبول کرنے کے لئے ایک مخصوص مزاج، مخصوص افتادِ طبع اور خاص رجحان کی ضرورت ہے۔ تغزل کی تعمیر و تشکیل میں جو عناصر کام کرتے ہیں ان میں غزل کی علامتیں، اشارے، تلمیحات تمثیلیں اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی رمزیت، ایمائیت، اس کے سوز و گداز، اس کی رنگینی و رعنائی، اس کی رندی و سرمستی، اس کی زبان کی گھلاوٹ، اس کے لہجے کی شیرینی و ملامت اس کے انداز کی ایک مخصوص نغمگی اور غنائیت کو بہت نمایاں حیثیت حاصل ہے۔

غزل میں ایمائیت اور رمزیت کی جو کیفیت پائی جاتی ہے۔ وہ تغزل ہے۔ غزل میں رعنائی سرمستی و سرخوشی اور رنگینی پیدا ہوتی ہے تو وہ تغزل ہے۔ غزل کا اندازِ بیان، طرزِ ادا، زبان کی مٹھاس اور لہجے کی لوچ یہ سب تغزل ہیں۔

اردو شعراء نے اپنی غزل گوئی میں تغزل کے تقاضوں کو ملحوظ رکھا ہے اور اس کی تمام علامات کو پیش نظر رکھا ہے۔ خاص طور پر میر تقی میرؔ اور مولانا حسرت موہانی کے ہاں شانِ تغزل نمایاں ہے۔

کلاسیکی اُردو ادب کی تاریخ

(حصّہ نثر)

سوال :- فنی نکتہ نظر سے ناول کی ہئیت کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں۔ اختصار سے بیان کریں؟

جواب :- ہر فن زندگی کا نقشہ ایک خاص طریقہ پر اور ایک خاص شکل میں پیش کرتا ہے، بغیر کسی مخصوص شکل یا طریقے کے زندگی کا نقشہ کھینچ ہی نہیں سکتا اس لئے ناول کی بھی ایک شکل ہونا ضروری ہے۔

شاعری، مصوری، بُت تراشی وغیرہ میں شکل کے اصُول زیادہ نمایاں ہوتے ہیں اور یہی اصُول ان کے ٹکنیک کہلاتے ہیں۔ فن کی حیثیت سے ناول کی بھی ٹکنیک ہونا چاہیئے۔ مگر اس ٹکنیک کی جامع تعریف کرنا مشکل ہے، بعض لوگوں نے ڈرامائی ٹکنیک کو مدِنظر رکھتے ہوتے ناول کے ٹکنیک کی بھی تعریف کی ہے مگر اس قسم کی تعریف قابلِ اعتبار نہیں کیونکہ دوسرے فنون کے مقابلہ میں ناول زندگی کے اس قدر زیادہ قریب ہے کہ ٹکنیک کی خرابیوں کا خیال نہ تو ناول نگار کو ہی پریشان کرتا ہے اور نہ ناول پڑھنے والے کو، اور یہی وجہ ہے کہ اکثر ناول باوجود ٹکنیک کی خرابی کے بڑے اعلیٰ پایہ کے سمجھے جاتے ہیں، ایک غلط بنی ہوئی تصویر فوراً آنکھوں کو بُری معلوم ہوتی ہے۔ مگر ساخت کی خرابیوں کی وجہ سے اعلیٰ ناول کو نگاہ سے گرانے کے لئے ہم تیار نہیں ہوتے، اس سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ لفظ فارم یا ٹکنیک ناول کے باب میں کچھ مختلف معنی رکھتا ہے۔

ہمارے اُردو ادب میں اب تک دو ناول ایسے ہیں جن کو ہر طرح سے ناول کہا جا سکتا ہے ایک پنڈت رتن ناتھ سرشارؔ کا "فسانۂ آزاد" دوسرا مرزا محمد ہادی رسواؔ کا امراؤ جان اداؔ۔ فسانۂ آزاد میں فارم کی طرف سے بے پرواتی برتتے ہوتے ایک خاص سوسائٹی کا مکمل نقشہ پیش کیا گیا ہے اور امراؤ جان ادا میں ناول نگار نے فارم کا حد سے زیادہ خیال رکھتے ہوتے ایک فرد کی زندگی کے گوناں گوں تجربے پیش کئے ہیں۔ "فسانۂ آزاد" میں قصہ تو کچھ بھی نہیں ہے اور نہ اس میں کوئی ترتیب ہی ہے، برخلاف اس کے مرزا رسواؔ، امراؤ جان کی زندگی کے تجربات ایک خاص سانچے میں ڈھال کر ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ پنڈت سرشار نے زندگی کو پیش کرتے وقت کسی خاص سلیقہ کا لحاظ نہیں رکھا، برخلاف اس کے مرزا رسواؔ کو سلیقہ کا اتنا ہی خیال تھا جتنا کہ ایک ریاضی داں کو ہونا چاہیئے تھا۔

مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آیا "فسانۂ آزاد" "امراؤ جان ادا" سے گرا ہوا ہے؟ مذاق سلیم یہی کہے گا کہ فسانۂ آزاد، امراؤ جان ادا سے کہیں زیادہ دلچسپ ہے۔ اگر پنڈت سرشار حد سے زیادہ بے پروا نہ ہوتے تو ان کے ناول کا شمار دنیا کے بڑے ناولوں میں ہوتا، برخلاف اس کے امراؤ جان اداؔ باوجود اعلیٰ سلیقہ کے اس قدر دلچسپ نہیں اور نہ ہی اس کا اثر دائمی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ بعض ناولوں میں کوئی مخصوص فارم نہیں ہوتا۔ تاہم وہ کسی نہ کسی حیثیت سے

ضرور پایا جاتا ہے۔ بعض ناولوں میں فارم اس شدت سے موجود ہوتا ہے کہ ہماری نگاہ سب سے زیادہ اسی طرف جاتی ہے، الغرض یہ ناول کی کمزوری ہے کہ اس میں کوئی اعلیٰ سلیقہ نہ ہو اور یہ بھی کمزوری ہے کہ اسے سلیقہ کا یہاں تک خیال ہو کہ ناول مصنوعی معلوم ہونے لگے، بات یہ ہے کہ ناول کے جزئیات تو چند ہیں اور سادہ، مگر ان کو ملا کر ایک مکمل نقشہ یا ڈیزائن بنانے کے طریقے ہزاروں ہو سکتے ہیں، طریقہ یا فارم کی کامیابی یہ ہے کہ وہ اس زندگی کے موافق ہو جو ناول نگار پیش کرنا چاہتا ہے۔ جن ناولوں کو اب تک بے ہئیت کہا گیا ہے ان میں سب سے بڑا ناول ٹالسٹائی کا وار اینڈ پیس ہے مگر اس کی کوئی خاص تکنیک نہیں برخلاف اس کے فلابیر کے ناول مادام بوویری کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ اس کا ہر لفظ اور ہر سین ایک خاص نقطۂ نظر کے تحت استوار نظر آتا ہے۔

مختصر یہ کہ ناول میں زندگی پیش کرنے کے دو خاص طریقے ہو سکتے ہیں جو اپنی جگہ ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں، ایک مصورانہ طریقہ جو ٹالسٹائی کا ہے اور دوسرا منظریہ طریقہ جو فلابیر کا ہے۔

مصورانہ طریقہ کی اچھی مثال تھیکرے کی وینٹی فیر ہے۔ اس ناول سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ تھیکرے نے زندگی کو بڑے بڑے گروہوں میں دیکھا اور ان پر ایک سرے سے دوسرے سرے تک نگاہ دوڑائی اور اس بڑے دائرے میں کافی تعداد اس کو ایسے آدمیوں کی ملی جن کے طریقوں میں اسے دلچسپی پیدا ہوئی اس ناول میں لاتعداد پلاٹ ہیں جن میں دو خاص طور پر نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ایک پلاٹ میں آیما اور دوسرے میں بیکی ہیروئن ہیں اور تمام واقعات ان ہی دو کے متعلق ہیں۔ اس ناول میں نہ تو طبیعت کو الجھاؤ دینے والے واقعات ہیں اور نہ کردار کی باہمی کش مکش۔ اس ناول میں کرداروں کا ایک گروہ ملتا ہے اور ان میں سے ہر ایک اس دنیا کا مخصوص فرد، اس میں ہم کو قصے یا پلاٹ سے دلچسپی پیدا نہیں ہوتی، بلکہ زندگی کی کثرت سے جو ناول نگار نے اپنے ناول میں بند کر دی ہے۔ تھیکرے کا مقصد بعض تاثرات کو بڑھتا ہوا دکھانا منظور تھا اور اسی لئے مصورانہ طریقہ اس کے لئے بہتر ٹھہرا، اس کا فن مصور کا فن ہے جس میں مناظر کے خطوط پر زیادہ زور ہوتا ہے اور تفصیلات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے جہاں تک چلتی پھرتی زندگی کے بیان کا تعلق ہے، تھیکرے بے مثل ہے کہ البتہ منظر نگاری یا تفصیلات کے بیان میں وہ اتنا کامیاب نہیں اور اسی لئے وہ ڈرامائی سین دکھانے سے گریز کرتا ہے۔ اسی طریقہ میں خاص بات یہ ہے کہ ناول نگار کی ذات ہر وقت ہمارے سامنے ہوتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ رازدارانہ طریقہ پر ہم سے نہایت روانی کے ساتھ باتیں کرتا جا رہا ہے۔

برخلاف اس کے منظری طریقہ میں ناول نگار کی ہستی بالکل غائب ہو جاتی ہے۔ اس کی اچھی

مثال موپاساں کے ناولوں سے ملتی ہے۔ موپاساں کا طریقہ جچا تلا اور صاف ہے۔ وہ اپنے قصہ کو ناول پڑھنے والے کے سامنے پیش کر کے بالکل غائب ہو جاتا ہے۔ موپاساں کے افسانہ، اسٹوری ٹیلز اٹ سلف میں ہم کو محض قصہ کا خیال رہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ قصہ کی ترتیب ہم کو اس کی یاد دلاتی ہے مگر ایسے مواقع پر وہ ہمارے سامنے ایک سائنس داں کی صورت میں رہتا ہے، فن کار کی صورت میں نہیں اس طریقہ پر زیادہ تر فرانس کے ناول نگار عمل کرتے ہیں۔ فلابیر کی مادام بوبری میں بھی ہم یہی چیز پاتے ہیں۔ اس میں ایما بوبری ناول کا مرکز ہے اور اسی کے چاروں طرف سب واقعات چکر لگاتے ہیں۔ پوری کتاب ایک ایسی احمق عورت کی تصویر ہے جو رومانیت کی طرف مائل ہے اور ایک خاص ماحول میں زندگی بسر کرتی ہے، اس ناول میں خاص چیز سوسائٹی کی تصویر نہیں ہے بلکہ سوسائٹی کا ڈرامہ ہے جس میں جزئیات اور تفصیلات کو واقعات اور وسیع تاثرات پر ترجیح دی گئی ہے۔

عام طور پر ناول نگار انہیں دو طریقوں میں سے کسی ایک طریقہ کے پیرو کہے جا سکتے ہیں، انگریزی ناول نگار . . . . عام طور پر، پہلے طریقہ پر اور فرانسیسی عام طور پر دوسرے طریقے پر عمل کرتے ہیں مگر شاید ہی کوئی ناول نگار ایسا ہو جو دونوں طریقوں کو ملا جلا کر استعمال نہ کرتا ہو اور اس کی فنی قابلیت اسی میں ہے کہ وہ دونوں طریقوں کو ملا جلا کر استعمال کرے، حقیقت یہ ہے کہ ناول نگار کو یہ خوب سمجھ لینا چاہیئے کہ کہاں پر اس کو اپنی طرف سے زندگی کے نقوش اُجاگر کرنا ہیں اور کہاں پر اس کو الگ ہٹ جانا چاہیئے، ناول نگار کا فن مصوّر اور ڈرامہ نگار کے فن کا مرکب ہے اور ناول نگار کو یہ دونوں بہت احتیاط سے استعمال کرنا چاہیئے، اس کا مرکب فن کے اچھے استعمال کی مثالیں ڈکنس کا ڈیوڈ کاپر فیلڈ اور میریڈیتھ کا "ہنری رچمنڈ" ہیں، ان ناولوں کا قصہ اس قسم کا ہے جو ترکیب کے لحاظ سے تو مصوّرانہ ہے مگر تاثر کے لحاظ سے ڈراماتی قسم کا ہے۔

اس سلسلے میں اس بات پر بھی غور کرنا ضروری ہے کہ جن ناولوں میں قصہ سوانح عمری کے طریقہ پر بیان ہوتا ہے ان میں ہیرو کو بالکل مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور انہی چیزوں کا بیان ہوتا ہے جو ہیرو کی نگاہ سے گزریں مگر جن ناولوں میں زیادہ اہمیت ڈرامے کو دینا ہو، ان میں روایت نگاری کا طریقہ زیادہ موزوں ہوتا ہے، جس میں ناول نگار راوی کی حیثیت رکھتا ہے، ان دونوں طریقوں میں دوسرا طریقہ زیادہ بہتر معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس طرح قصہ ہمہ کردار اور عمل وغیرہ کا اثر ہمارے اُوپر براہ راست ہوتا ہے۔ ایک طریقہ اور یہ ہے کہ ہر کردار اپنا قصہ خود کہتا ہے مگر اس میں جذبات کی اہمیت بڑھ جاتی ہے اور عمل کی کم۔

ان سب باتوں سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ناول کی ہیئت اس کے مواد پر مبنی ہوتی ہے جس قسم کا

مواد ہوگا اسی کے موافق اس کی ہیئت رہے گی ، ناول کا مواد قصہ ہے مع ان کردار کے نقوش کے جو قصہ کا جزو ہیں اور اگر قصہ میں ایسے معاملات زیادہ ہیں جو مصوری کے طور پر پیش کئے جائیں تو ناول تصویر کے قریب آجاتے گا اور اگر اس میں ایسے حصے زیادہ ہیں جو ڈراماتی طریقے پر پیش کئے جائیں تو ناول میں ڈراماتی کیفیت بڑھ جاتی ہے گی ۔ بہتر یہی ہے کہ موقع موقع سے دونوں طریقوں سے کام لیا جائے ہنری جیمس ناول کے فارم میں ایک بڑے موجد کی حیثیت رکھتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ اس نے ناول کو ایک بالکل نیا فارم دیا ہے مگر اس کا فارم بھی مصوری اور ڈراما کو ایک نئے طریقہ پر پیش کرنا ہے ۔ البتہ اس کے ایک ناول ایمبا سیڈر میں تمام دنیا ایک نقطہ نظر سے پیش کی گئی ہے اور ہر جگہ ڈراماتی صورت میں پیش ہے ۔ کیونکہ قصہ بیان کرنے والا ہمارے سامنے کہیں نہیں ہوتا بلکہ قصہ کے کردار اور ان کی حرکات ہی ہمارے سامنے رہتے ہیں ۔

ناول کا فارم یا ترکیب اجزا ، تمام تر ناول نگار کے نقطہ نظر سے تعلق رکھتا ہے ۔ یعنی یہ کہ یہ قصہ گو قصہ سے کس طرح متاثر ہوا بعض لوگ قصہ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ سننے والے ناول کی ترکیب یا فارم کو بھول جاتے ہیں اور قصہ کے واقعات اور افراد میں محو ہو جاتے ہیں اور بعض اس طرح پیش کرتے ہیں کہ سننے والے کا دھیان قصہ کی بجائے قصہ گو کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور اگر قصہ گو آپ بیتی بیان کر رہا ہے تو اس کی ہیئت بھی ڈراماتی ہو جاتی ہے ۔ قصہ گو محض راوی ہی نہیں رہتا بلکہ اکثر و بیشتر اپنے تئیں ایک کردار کی حیثیت سے پیش کرتا ہے ، اس طرح ناول نگار ، ڈرامانگاری کے دائرہ میں آجاتا ہے اور اس ڈراماتی جزو کو تصویری جزو سے ملا کر ناول کی تخلیق کرتا ہے ۔ بعض ناول نگار بالکل متضاد طریقہ استعمال کرتے ہیں کہ وہ خالص ڈراماتی طریقہ سے شروع کرتے ہیں اور بہ حیثیت بالکل الگ ہو جاتے ہیں اور اس طرح ان کا ناول بالکل ڈراماتی ہو جاتا ہے مثلاً فیلڈنگ کا ناول ٹام جونس یا مرزا رسوا کا "امراؤ جان" ۔ مگر یہ سمجھ لینا غلطی ہے کہ یہ طریقہ معیاری ہے اور ہر ناول کا پلاٹ اسی ساخت کا ہونا چاہیئے ۔ عام اُردو دان نقاد یہی سمجھتا ہے کہ ناول کے ساخت کی عمدگی ہی پر ناول کی اچھائی کا دارومدار ہے مگر حقیقت اس کے بالکل خلاف ہے کیونکہ ہر مضمون اور موضوع ڈراماتی طریقہ پر نہیں پیش کیا جا سکتا ۔ بعض قصے ایسے ہوتے ہیں کہ ان کو ڈراماتی ساخت دے دینا ان کا گلا گھونٹ دینا ہوتا ہے ، اس قسم کے قصے بیان کرنے میں ناول نگار کو اپنا تجربہ یکجا کر کے ایک تصویر کی صورت سے پیش کرنا ہوتا ہے اور اس طرح ناول نگار کے ذاتی تجربہ کا رنگ غالب ہو جاتا ہے ۔ ایسے ناول کا پلاٹ ڈھیلا ہونا ضروری ہے ، بلکہ بعض میں پلاٹ کا پتہ بھی نہ ہوگا ۔ اردو میں اس کی اچھی مثال "شوکت آرام بیگم" ہے ۔

بعض ناول ایسے ضرور ہیں جن میں ناول نگار کا انداز شروع سے آخر تک ڈرامائی ہوتا ہے اور اس قسم کے ناول میں پلاٹ کی ترتیب نہایت ضروری ہے لیکن ڈرامائی نقطۂ نظر سے قریب قریب اسی فیصدی ناولوں کے پلاٹ غلط ہوتے ہیں۔

ناول نگار کو اپنے قصہ وغیرہ پر پورا قابو ہونا چاہیئے، اسباب کی کڑی کو ٹوٹنے نہ دینا چاہیے۔ ناول میں جس زندگی کا وہ انکشاف کرنا چاہتا ہے اس کو اس نے کسی خاص نقطۂ نظر سے ضرور دیکھا ہوگا یہ نقطۂ نظر بالکل صاف ہونا چاہیئے۔ اکثر ایک سے زیادہ نقطہ ہائے نظر بھی ایک ساتھ پیش کئے جا سکتے ہیں مگر اس میں خلط ملط نہ ہونے پاتے۔ زندگی ہمارے سامنے ایک کثرت پیش کرتی ہے مگر ہمارا نقطۂ نظر اس میں ایک وحدت پیدا کر دیتا ہے۔ اگر ناول بیانیہ منظر نگاری کا مواد زیادہ رکھتا ہے تو زور کثرت پر ہوگا۔ اگر ڈرامائی مواد زیادہ ہے تو زور وحدت پر ہوگا مگر عام ناول میں وحدت و کثرت دونوں کا ہونا ضروری ہے لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ناول بھی تمام اعلیٰ فن پاروں کی طرح وحدت و کثرت کے جلووں کو دکھانے کے اصول پر ہونا چاہیئے۔ اگر کثرت اتنی زیادہ ہوگی کہ وحدت برباد ہو جائے تو ناول کا فارم بگڑ جائے گا اور اگر وحدت اتنی زیادہ ہوگی کہ کثرت کا احساس ختم ہو جاتے تو ناول فن پارہ نہیں بلکہ ریاضی کا فارمولا ہو کر رہ جائے گا۔ ان اصولوں کے ساتھ ساتھ استواری اور ربط کا خیال بھی ضروری ہے یعنی کہیں یہ نہ معلوم ہونے پاتے کہ ناول کے بیچ میں ایک بڑا خلا ہے یا یہ کہ تسلسل ٹوٹ گیا ہے۔

ہم اب ان دونوں اُردو ناولوں کو لیتے ہیں جن کا ہم نے شروع میں ذکر کیا تھا اور دیکھتے ہیں کہ ان کی ہیئت میں کیا اچھائیاں اور کیا بُرائیاں ہیں۔ فسانہ آزاد، میاں آزاد سے شروع ہوتا ہے اور آزاد کو متعدد حالتوں میں دکھاتا چلتا ہے۔ ناول کی دلچسپی آزاد سے زیادہ اس ماحول میں ہے جو آزاد کے ساتھ ساتھ رہتا ہے۔ پھر ایک میاں خوجی بھی آزاد کے ساتھ ہو لیتے ہیں۔ ان میں ہماری دلچسپی رفتہ رفتہ بڑھتی جاتی ہے یہاں تک کہ آزاد بالکل پس پشت ہو جاتے ہیں اور خوجی ہی خوجی اپنی قرولی نہ ہونے پر افسوس کرتے نظر آتے ہیں۔ پھر ہمارے سامنے ایک زنان خانے کے بھی کچھ نقشے لاتے جاتے ہیں۔ ان کا آزاد سے یہ تعلق ہے کہ ان میں آزاد کی محبوبہ حسن آرا ہیں۔ حسن آرا کی بہن سپہر آرا کی بابت بھی ایک پورا قصہ تیار ہو جاتا ہے کیونکہ ان کے بھی ایک چاہنے والے ہمایوں فر ہیں۔ پھر ہمیں ذوالفقار علی خان کی بٹیر بازی اور ان کے مصاحبین کی چہ میگوئیاں نہ بھولنا چاہیئے۔ جن کا آزاد سے آگے چل کر اتنا تعلق قائم ہوتا ہے کہ آزاد ان کے یہاں کبھی کبھی جاتے ہیں اور ان کے فضول طریقوں کو بدلنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں، اور جن کا خوجی سے اتنا تعلق ہے کہ ان کے یہاں کی خادمہ بوا زعفران ان پر مسلّط ہو جاتی ہے۔ پھر ایک

اور قصہ ایک بھٹیاری اللہ رکھی کی بابت بھی پیدا ہو جاتا ہے اور پھر اس بازاری عورت کو اعلیٰ درجہ کی بیگم بنا کے چھوڑتا ہے۔ علاوہ اس کے اور بھی قصے بنتے بگڑتے رہتے ہیں، بیسیوں بالکل بے تعلق نظر آتے ہیں۔ میاں خوجی بار بار بالکل بے کار دکھاتے جاتے ہیں۔

غرضیکہ اس ناول کے پڑھنے میں ہمیں کسی خاص تیج کا پتہ نہیں چلتا، زندگی کے ہر گوشے کے نقشے، ہر قسم کے کردار ہمارے سامنے آتے ہیں، ناول زندگی سے بھرپور ہے اور ہر جگہ دلچسپ، مگر ہر جگہ الجھاؤ ہے کوئی نہ کوئی بات ایسی ضرور آجاتی ہے جو فضول اور بھرتی کی معلوم ہوتی ہے۔ اس کا مکمل نقشہ آنکھوں کے سامنے لانا ناممکن ہے، اس میں کوئی ترتیب، کوئی طریقہ، کوئی سلیقہ ہے ہی نہیں۔ پنڈت سرشار اس کے مختلف حصے نہایت لاپرواہی سے لکھتے رہے۔ جن ٹکڑوں سے پبلک زیادہ خوش ہوئی۔ ان کو پھر سے کچھ رد و بدل کے ساتھ اور زیادہ لاپرواہی کے ساتھ چھاپ دیا گیا۔ ہمایوں فر کی موت لوگوں کو بلا ضرورت معلوم ہوئی، لہٰذا ان کو پھر زندہ کر دیا گیا۔ خوجی کو ایک جگہ ڈبا دیا گیا۔ مگر بغیر خوجی کے ناول بے روح ہوا جا رہا تھا اس لئے ان کو پھر سے زندہ کیا گیا۔ الغرض کثرت نگاری بے تکی ہوتی چلی گئی اور اس طرح یہ ناول جو سلیقہ سے اعلیٰ پایہ کی چیز ہو سکتا تھا۔ نکما ہو کر رہ گیا۔

برخلاف اس کے امراؤ جان ادا پر نظر ڈالئے تو سلیقہ کی حد نظر آئے گی، اس میں امراؤ جان ایک خاص کردار ہے اور تمام قصہ اس کی زبانی اور اسی کے نقطۂ نظر سے بیان ہوا ہے۔ امراؤ جان اپنے گوناگوں تجربے بیان کرتی ہے۔ مختلف جگہوں پر جانا۔ مختلف قسم کے آدمیوں سے ملاقاتیں، سب ایک تار میں بندھے ہوئے مدارجِ ارتقا طے کرتے ہوتے نظر آتے ہیں۔ مگر کیا اس وجہ سے ہم امراؤ جان ادا کو فسانۂ آزاد سے بہتر ناول کہہ سکتے ہیں؟ ..... نہیں، کیونکہ اس میں کوئی بھی اتنا زندہ کردار نہیں جیسا کہ خوجی کا۔ امراؤ جان کے نقوش گہرے ہیں مگر ہمارے دل میں اس طرح نہیں اترتے جیسے خوجی کے نقوش۔ بسم اللہ جان میں زندگی کا سچا عکس ملتا ہے مگر تھوڑی دیر کے لئے اور اس لئے محض فارم کی اچھائی کی وجہ سے ہم اس کو فسانۂ آزاد پر ترجیح نہیں دے سکتے۔

آج کل جس ناول نگار نے فارم پر سب سے زیادہ زور دیا ہے اور جس کی پیروی عموماً لوگ کر رہے ہیں وہ امریکی ناول نگار ہنری جیمس ہے، اس میں شک نہیں کہ جیمس کے ناولوں میں فارم کو بڑی خصوصیت حاصل ہے مگر اس کے آخری ناولوں میں فارم اس قدر مسلط ہو گیا ہے کہ وہ میکانکی چیز ہو کر رہ گیا ہے۔

الغرض فارم کو ضرورت سے زیادہ اہمیت نہ دینا چاہیے۔ ہر ناول میں فارم کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور اچھے ناول میں فارم کی خوبی ہونا ضروری ہے مگر محض فارم کے اچھے ہونے سے ناول اچھا نہ ہو گا، جس طرح

ایک شعر باوجود فنی تکمیل کے اگر کوئی اثر نہ رکھتا ہو بے کار ہے، اسی طرح ناول بھی فارم کے لحاظ سے مکمل ہونے کے باوجود بھیکا رہ سکتا ہے۔

سوال :- میر امّن سے لے کر سرشار تک اسلوب بیان کے نقطۂ نظر سے اردو نثر کن کن منزلوں سے گزری۔ تبصرہ کیجیے؟

جواب :- آل احمد سرور فسانۂ عجائب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ "فسانۂ عجائب میں نہ طلسم ہوش ربا کا سا پھیلاؤ ہے اور جادو ہے نہ باغ و بہار جیسی دلکشی اور دلآویزی ...... سرور کے قصے میں ایک خوبی یہ بتائی جاتی ہے کہ وہ طبع زاد ہے مگر اس میں نہ تخیل کا جادو ہے نہ تخلیق کی عظمت۔ قصہ لنگڑا لنگڑا چلتا ہے اشخاص بالکل بے جان ہیں۔ جادو بونے معلوم ہوتے ہیں نہ ہیرو میں عظمت ہے نہ ہیروئن میں دلکشی۔ انجمن آرا میں ایک چمک دمک اور آن بان ہے مگر ایک معمولی عورت کی۔ اس میں کوئی ایسی بات پیدا نہیں ہوتی جس کی خاطر انسان جان دے دے یا زمین و آسمان بالا تر کر دے۔ بے ثباتی دنیا پر جو تقریریں ہیں بظاہر بڑی پُر اثر معلوم ہوتی ہیں مگر قصہ کا صحیح معنوں میں جزو نہیں بنیں۔ سرور جادو اور طلسم کا ذکر کرتے ہیں مگر ان کا فن انہیں جادو اور طلسم میں نہیں کھونے دیتا۔ اس لئے اس میں تاثیر نہیں۔ وہ محض لکیر کے فقیر ہیں۔ فسانۂ عجائب میں نہ صرف قصہ معمولی اور بے جان ہے اس میں انداز بیان سرے سے نثر کا نہیں۔ اس کی مقفیٰ عبارت، پُر تکلف نثر جا بجا تشبیہات و استعارات سے آراستہ زبان اردو نثر پر ایک دھبہ ہے۔ نثر صراحت اور فصاحت چاہتی ہے، رواں اور سادہ ہوتی ہے۔ خیال کو ادا کرنا اس کا سب سے بڑا فرض ہوتا ہے اور بیان واقعہ اس کا سب سے بڑا حسن فسانۂ عجائب کی نثر کچھ کہنے سننے کچھ بتائے یا دکھانے کے لئے نہیں۔ وجد میں لانے کے لئے ہے اور جب تخیل یا مشاہدہ سے وجد میں نہیں لا سکتی تو آرائش کے ذریعے مرعوب کرنا چاہتی ہے جہاں سے علمی سطح پر آتی ہے تو اصطلاحات کے چکر میں گرفتار ہو جاتی ہے اگر تفریحی ہوتی ہے تو محض سر دھننے اور وجد حاصل کرنے کے سوا اس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔"

"فسانۂ عجائب کی عبارت نہایت مرقع، پُر تکلف اور مصنوعی ہے۔ اس مصنوعی طرز کو فسانۂ عجائب میں جس انہماک کے ساتھ شروع سے آخر تک برتا گیا ہے اس کی مثال میں بہت کم ملے گی۔ یہ بد مذاقی کی نادر مثال بھی اردو میں یادگار رہے گی ..... فسانۂ عجائب میں جو شاعرانہ نثر ہے وہ شعر اور نثر دونوں کی خوبیوں سے عاری ہے اور دونوں کے عیوب سے پُر ہے۔"

فسانۂ عجائب کے بارے میں ایک اور نقاد کی رائے ملاحظہ کیجیے۔

"فسانۂ عجائب کی ایک کم نصیبی یہ بھی ہے کہ اس سے پہلے اردو میں اس سے بڑے اور

اچھے افسانے وجود میں آچکے ہیں۔ مثلاً طلسم ہوشربا، باغ وبہار، آرائشِ محفل اور داستانِ امیر حمزہ فسانۂ عجائب بڑی داستانوں کی نقالی ہے۔ چھوٹے پیمانے پر بڑی داستانوں کا چربہ اُتار گیا ہے لیکن اس میں وہ بزرگی، بلندی اور وسعت نہیں ہے جو بوستانِ خیال، امیر حمزہ، باغ وبہار یا آرائشِ محفل میں ملتی ہے۔"

فسانۂ عجائب کے متعلق ان نقادوں کی رائے کے بعد ہم ڈاکٹر عبید اللہ خاں کا تبصرہ پیش کرتے ہیں۔ انہوں نے فسانۂ عجائب پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ......!

"فسانۂ عجائب کو ہمارے داستانوی ادب میں ایک خاص مقام حاصل ہے۔ یہی وہ ادب ہے جسے داستان اور ناول کے درمیان کڑی کہا جاتا ہے اور جس نے اپنی لسانی اور فنی خوبیوں کا لوہا ناقدینِ ادب سے منوایا ہے۔ اس کی ہر دلعزیزی اور دلکشی کا یہ عالم ہے کہ ڈیڑھ سو سال گزر جانے کے بعد آج بھی اسے بڑی دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے اور قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے...... رجب علی بیگ سرور ایک پختہ ذہن، عقلِ رسا اور جدید شعور رکھتے تھے۔ انہی اوصاف نے انہیں ایک کامیاب داستان نگار اور قصہ گو کی صف میں لا کھڑا کیا ہے اور ان کے قلم سے فسانۂ عجائب جیسی داستان لکھائی جس نے انہیں نہ صرف عظمت بخشی بلکہ بلندی کے مقام پر پہنچا کر ان کے نام کو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اُردو ادب میں زندہ کر دیا۔"

"فسانۂ عجائب کی زبان پر بحث کرتے وقت ہمیں اب سے ڈیڑھ سو سال پہلے کے لکھنؤ اور اس کے اسلوب نگارش کو سامنے رکھنا چاہیئے۔ یہ وہ دور تھا جب مقفیٰ اور مسجع عبارت وہاں کے اسلوب کا طرۂ امتیاز تھا جس میں مشکل تشبیہات اور غیر مانوس استعارات کا عمل دخل تھا۔ لیکن سرور کا کمال یہ ہے کہ اس نے اس عہد کا تتبع کرتے ہوئے جہاں مقفیٰ اور مسجع عبارت لکھی ہے وہاں عبارت کو رنگین اور دلکش بنانے کے لئے صداقت حقیقت اور شعریت سے بھی جا بجا کام لیا ہے تاکہ قاری کے لئے مقفیٰ اور مسجع عبارت ثقیل اور گراں نہ بن جائے اور وہ اکتاہٹ محسوس نہ کرنے لگ جائے۔ سرور نے اپنی عبارت کو ایسے فقروں سے سجایا اور رنگین بنایا ہے جنہیں پڑھ کر ہر بار ایک نیا مزہ آتا ہے اور سرور کی انشاء پردازی اور نثر نگاری کی داد دینی پڑتی ہے۔ اس سجی سجائی مقفیٰ و مسجع عبارت کی بدولت جس میں شعریت، رنگینی اور لطافت عروج کو پہونچ گئی ہے۔"

اب سید ضمیر حسن صاحب کی رائے سنیئے ۔ وہ فسانہ عجائب کے تنقیدی مطالعہ میں فرماتے ہیں :۔

"سرور کی زبان گو میر امن کی سلاست بیانی سے مقابلہ نہیں کر سکتی لیکن اس میں اپنے ماحول اور اپنے دور کے تمام محاسن موجود ہیں ۔ شوخ اور برجستہ محاوروں شاعرانہ صنعتوں اور لفظی نے جا بجا اس کی عبارت کو لالہ زار بنا دیا ہے ۔"

"باغ و بہار کے متعلق ناقدین کی رائے ملاحظہ کیجئے :۔

"باغ و بہار کی زبان سلیس اور سادہ ہے ۔ میر امن لفظ کی آبرو جانتے ہیں دہلی کی زندگی آبرو مندی کی داستان ہے ۔ زندگی ظالم کے ہاتھوں بے آبرو ہو جاتے مگر کیا مجال کہ لفظ بے آبرو ہو ۔"

میر امن نے باغ و بہار میں الفاظ کی آبرو اور پاکیزگی کو قائم رکھا ہے ۔ وہ کہیں بھی اس کی آبرو کو مجروح نہیں ہونے دیتے ۔ وہ اپنی نثر میں الفاظ کو اس سلیقے سے جڑتے ہیں کہ ایک لفظ کو بھی نکالنے یا ادھر ادھر کرنے کا جواز پیدا نہیں ہوتا ۔ ان کے ہاں لفظ اور معنی جان اور بدن کی طرح ایک دوسرے میں رچے بسے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ میر امن نے لفظوں کو صرف زندگی ہی عطا نہیں کی بلکہ انہیں آبرو بھی دی ہے ۔

پروفیسر وقار عظیم باغ و بہار کی سلاست پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں ۔

"میر امن کی سادگی ، سلاست اور فصاحت میں دل کی گلیوں میں رہنے بسنے اور وہاں کی محل سراؤں اور قلعہ معلّے کی چار دیواری میں پرورش پانے والی روایت کی سجاوٹ اور رچاؤ بھی ہے اور ان کے رنگِ طبیعت کی لطافت اور ستھراپن بھی ......

میر امن کے علاوہ دیگر ادیبوں نے مختلف اوقات میں محفلیں کیں ـــــــــــــــ وہ اس لئے منعقد ہوتی تھیں کہ اردو زبان کی نوک پلک درست کی جاتے ۔ انہوں نے زبان کی ثقافت کو لطافت و ملائمت میں تبدیل کیا ۔ ہندی کے ثقیل الفاظ خارج کئے ۔ اس طرح اس دور کے شعراء کے کلام میں نفاست اور خیالات میں نزاکت و لطافت پیدا ہو گئی ۔ فارسی کی نامعنوس ترکیبیں اور ہندی کے ثقیل الفاظ نکل جانے سے زبان میں سادگی پیدا ہو گئی ۔

اردو زبان سے ہندی کے الفاظ نکال دینے کے بعد یہ فارسی کے قالب میں ڈھل گئی اور اردو شعراء نے ایرانی شاعروں کی طرز اختیار کر لی ۔ سودا اور میر نے ایران کے غزل گو شاعروں سعدی ، شیرازی اور حافظ شیرازی کے کلام کو پیشِ نظر رکھا ، انہوں نے ان کا انداز و اسلوب اختیار کیا اور ان کے اکثر اشعار کا ترجمہ بھی کیا ۔ سودا درد اور میر نے فارسی شاعروں کی شاعری پر غزلیں لکھیں ۔ اس عہد کے شاعروں کے کلام میں فارسی ترکیبوں

اور محاوروں کے ترجمے عام پائے جاتے ہیں۔ خاص طور پر سودا نے نئی ترکیبیں اور نئے محاورے زبان میں شامل کئے۔ میر تقی میر نے فارسی کے الفاظ اردو زبان میں اس انداز سے سمویا کہ اسی کے ہو کر رہ گئے اور اجنبیت ختم ہو کر رہ گئی۔

اس عہد سے پہلے کے شاعر تذکیر و تانیث کی پابندی کرنے میں سنجیدہ نہ تھے وہ جہاں چاہتے مذکر کو مونث بنا دیتے اور جہاں چاہتے مونث کو مذکر لکھ دیتے۔ لیکن میرؔ اور سوداؔ کے عہد میں الفاظ میں تذکیر و تانیث کا لحاظ رکھا جانے لگا۔

اس عہد کے شعراء نے اردو شاعری میں نئے اصنافِ سخن کا اضافہ کیا۔ میر تقی میر نے واسوخت، مثلث اور مربع ایجاد کیں۔ مرزا سودا نے قصائد اور رباعیات کا اضافہ کیا۔ مشکل مشکل بحروں اور قافیوں پر طبع آزمائی ہونے لگی۔ اس سے الفاظ کا ذخیرہ بڑھنے لگا۔ شعراء کو زبان پر قدرت حاصل ہو گئی۔ مثنویوں اور قصائد نے اردو شاعری کو چار چاند لگا دیئے۔ میر حسن کی "سحرالبیان" کی مثنوی نے بہت نام پیدا کیا۔ سودا کے قصائد نے سودا کو فارسی کے قصیدہ نگاروں انوری اور قاآنی کا ہمسر بنا دیا۔ درد کی غزلیں تیر و نشتر کا کام دینے لگیں۔

اس عہد میں غزل نے بہت ترقی کی۔ حسن و عشق کے معاملات اور قلبی واردات کو بہت خوبصورت طریقے سے بیان کیا جانے لگا۔ عشقِ مجازی کے ساتھ ساتھ عشقِ حقیقی کی کیفیات نے بھی اردو غزل میں راہ پائی۔ اس دور کے شاعروں نے سنگلاخ زمینوں اور پیچ در پیچ استعاروں اور دور از کار تشبیہوں سے اجتناب کیا۔

س:۔ اردو ناول نگار شرر کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں۔ نیز اُن کی ادبی خدمات پر اختصار سے تبصرہ کیجئے؟

جواب:۔ فردوسِ بریں انیسویں صدی کے اُن چند یادگار ناولوں میں سے ہے۔ جنہوں نے اردو نثر کے سرمایہ میں قابلِ قدر اضافہ کیا۔ اس تاریخی ناول میں ایران کے فرقہ باطنیہ کی تباہ کاریوں کی لرزہ خیز داستان بیان کی گئی ہے۔ اور اُن کی دسیسہ کاریوں کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ فردوسِ بریں شررؔ کی وہ معرکۃ الآراء تصنیف ہے۔ جس نے اُن کے لئے اردو نثر کی صف میں ممتاز ترین مقام متعین کر دیا۔

شررؔ جن کا نام عبدالحلیم تھا، ۲۰ رجادی الثانی ۱۲۷۶ھ مطابق ۱۸۶۰ء میں لکھنؤ کے ایک معزز خاندان میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام حکیم تفضل حسین تھا۔ مولانا شررؔ کے نانا سرکار اودھ میں بہت قدر و منزلت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ اور اسی سرکار سے وابستہ تھے۔ جب واجد علی شاہ معزول کر کے

مٹیابرج بھیج دیئے گئے تو مولانا کے بزرگ بھی خاندانِ شاہی کے ساتھ لکھنؤ سے مٹیابرج چلے گئے۔

مولانا کی تعلیم کا آغاز پرانے طرز کے مطابق عربی و فارسی کی ابتدائی کتابوں سے ہوا۔ اور رفتہ رفتہ انہوں نے ادب، حدیث اور منطق پر کافی عبور حاصل کر لیا۔ انگریزی کی بھی ابتدائی کتابیں پڑھیں۔ مگر پھر ذاتی مطالعہ اور محنت سے اتنی قابلیت پیدا کر لی کہ انگریزی تصانیف سے استفادہ کرنے لگے۔

مولانا اُنیس سال کی عمر تک مٹیابرج میں مقیم رہے اور اس عرصے میں "اودھ اخبار" کے لئے خبریں بھیجتے رہے۔ اس لئے اُنہیں انشاء پردازی اور اخبار نویسی دونوں سے لگاؤ پیدا ہو گیا۔ اور جب مٹیابرج سے آکر لکھنؤ میں مقیم ہوئے تو اخبارات میں مضمون نگاری کا سلسلہ شروع کر دیا۔ اُنکے مضامین کا رنگ انشا پردازی کا ڈھنگ اور ذوق و شوق دیکھ کر اودھ کے اخبار کے مالک منشی نولکشور نے انہیں اپنے اخبار کے ادارۂ تحریر میں جگہ دے دی۔ مولانا نے اس اخبار میں جو مضامین لکھے وہ اس قدر پسند کئے گئے کہ سرسید جیسے آدمی نے اُن سے استفادہ کرنے کی اجازت مانگی۔ مولانا نے خود بھی کئی پرچے جاری کئے جن میں سے محشر، دلگداز، مہذب، اتحاد وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ ان پرچوں نے مولانا کے نام کی دھوم مچا دی۔ اور اُن کے زورِ قلم کا سکہ جما دیا۔ ۱۸۹۱ء میں وہ اپنے پرچے بند کر کے حیدر آباد چلے گئے اور سرکارِ آصفیہ سے دو سو روپے ماہوار پر وابستہ ہو گئے۔ ۱۸۹۵ء میں انہیں یورپ جانے کا بھی اتفاق ہوا۔ جہاں ایک سال سے کچھ زیادہ عرصے تک مقیم رہے۔ قیامِ انگلستان کے زمانہ میں ہی انہوں نے فرنچ زبان سیکھی۔ مولانا نے اپنی زندگی میں آٹھ اخبارات و رسائل جاری کئے اور دو سو ایک کتابیں لکھیں۔ ۱۹۲۶ء میں ان کا انتقال ہو گیا

مولانا کے ناولوں اور خصوصاً تاریخی ناولوں میں "ملک العزیز"، "حسن انجلینا"، "فردوسِ بریں"، "عزیز مصر"، "فلورا فلورنڈا"، "فتح اندلس"، "فلپانہ" اور "زوال بغداد" خاصے مشہور اور مقبول ہیں۔ مگر ان کا زندۂ جاوید کارنامہ صرف ایک ہے اور وہ ہے "فردوسِ بریں"۔

شرر پلاٹ کی اہمیت سے باخبر تھے۔ اور اسے کم ہی نظر انداز کرتے تھے، اور اکثر و بیشتر اُس کے تسلسل اور ربط کو برقرار رکھتے تھے۔ مگر اُن کے تاریخی ناولوں کی یہ خامی بہت بُری طرح کھٹکتی ہے کہ وہ اپنے ہیرو کو شجاعت میں اس قدر بڑھا چڑھا کر دکھاتے ہیں کہ وہ اکثر اوقات مافوق البشر نظر آتا ہے۔ اُن کا ہیرو بعض اوقات تو پورے لشکر پر بھاری ہوتا ہے۔ خوش اعتقاد لوگوں سے دادِ تحسین لینے اور انہیں بھول بھلیوں میں گم کر دینے کا تو یہ بہت اچھا طریقہ ہے مگر اسے حقائق کی دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

ان کے اکثر ناولوں کے کردار بے جان نظر آتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہیں کردار نگاری کا سلیقہ نہیں تھا۔ اُن کے بیشتر ہیرو ایک ہی قسم کے آتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے سامنے چند خصوصیات

تھیں۔ جو انہوں نے چند آدمیوں میں تقسیم کردی۔ چنانچہ ان کے تمام ہیرو ولے دے کے یہی خصوصیات رکھتے ہیں۔ یعنی یا تو وہ غیر معمولی دلیر ہیں یا حسن وجمال میں یکتائے روزگار ہیں یا فرشتہ سیرت ہیں۔ یہ یکسانیت بعض وقت تو ناگوار معلوم ہوتی ہے۔

مگر اُن کے ناولوں میں "فردوسِ بریں" ایک ایسا ناول ہے جو ہر اعتبار سے مکمل اور بے مثل کہلانے کا مستحق ہے۔ ان کے اس ناول کا تقریباً ہر کردار ارتقائی منازل سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے۔ حسین، شیخ وجودی اور بلغان خاتون کی کردار نگاری میں انہوں نے اپنے کمالِ فن کا پورا مظاہرہ کیا ہے۔

منظر کشی میں بھی شرر کا مقام بہت اونچا ہے۔ ہولناک مناظر کی تصویر کشی کرتے ہوئے انہوں نے ایسے الفاظ استعمال کئے ہیں کہ ہر لفظ قاری کے دل ودماغ پر وحشت ناک اثر چھوڑ جاتا ہے۔ روح پرور مناظر اور خصوصاً جنت کی تصویر دکھاتے ہوئے انہوں نے بہت ہی ملائم، دلفریب اور خوبصورت الفاظ سے کام لیا ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے تو وہ نہ صرف اپنے زمانے کے لوگوں سے بلکہ بعض متاخرین سے بھی منزل آگے ہیں۔ شرر نے مضامین بھی لکھے ہیں۔ اور بعض معرکتہ الآرا، مگر ان کا اصل مقام ناول ہی کی دنیا میں ہے یا یوں کہئے کہ اُن کی شہرت اسی میدان سے وابستہ ہے۔ ذیل میں "فردوسِ بریں" کا ایک اقتباس درج کیا جاتا ہے۔ "باطنی فرقہ" کا ایک خونی ملا اختلافِ عقیدہ کی بنا پر حسین کے ذریعہ سے ایک غیر باطنی عالم کو کیسی بیدردی سے قتل کرواتا ہے اور اسے جنت کی بشارت دینے کے ساتھ ساتھ اُس کی محبوبہ سے ملاقات کرانے کا لالچ دے کر کسی قبیح فعل کا ارتکاب کرواتا ہے۔

امام نجم الدین نیشاپوری اُس عہد کے بڑے امام تھے۔ تمام زمانہ میں اُن کی نیک نفسی اور اُن کے علم و فضل کی شہرت تھی۔ اور شاید کوئی مقام ہوگا۔ جہاں اُن کے شاگرد مسلمانوں کی ایک بڑی جماعت کی مقتدائی نہ کر رہے ہوں۔ حسین کے اُستاد و مرشد ہی نہیں بلکہ چچا بھی تھے۔ ان کا اصل وطن شہر کابل میں تھا۔ چھوٹی عمر ہی میں طلبِ علم کے شوق میں گھر سے نکل گئے تھے۔ دنیا کی بڑی بڑی درس گاہوں میں شریک ہو کے بغداد پہنچے، ایک مدت تک مدرسہ نظامیہ کی طالبعلمی کی۔ پھر مشرقی بلادِ علم کی سیاحت میں مشغول ہوتے۔ بخارا و ہرات کی علمی صحبتوں میں شریک ہوتے اور وہاں کے علما کی درس گاہوں سے خوشہ چینی کر کے نیشاپور میں آتے اور وہیں متوطن ہو گئے۔ آپ اُن دنوں علم وفضل کے بڑے مرکز اور خدا شناسی کے نامور قطب بنے ہوتے تھے۔ حسین نے ایک نیک نفس اور باخدا عزیز کے قتل کرنے کا حکم سُنا تو یکایک کچھ ایسی حیرت و پریشانی ہوئی کہ بے ہوش ہوگیا۔ شیخ وجودی نے اُسے ہوش میں لانے کی تدبیر نہ کی بلکہ اسی طرح زمین پر پڑا رہنے دیا۔ تھوڑی دیر تک تو وہ انتظار کرتے ہوئے کہ حسین خود ہی ہوش میں آ کے حکم بجالانے کا

وعدہ کرے۔ مگر جب اُسے ہوش میں آنے میں دیر ہوئی تو اسی طرح چھوڑ کے ایک دوسرے حجرے میں چلے گئے۔

شاید دو گھنٹے میں حسین کو ہوش آیا اور اس کے ساتھ ہی شیخ کا واجب التعمیل حکم بھی یاد آیا۔ قریب تھا کہ دریائے غفلت میں پھر غوطہ لگائے۔ مگر سنبھلا اور اُٹھ کے چاروں طرف دیکھا۔ شیخ علی وجودی غائب تھے اور تنہا وہی تھا۔ گذشتہ باتوں کو یاد کر کے حیرت کرنے لگا۔ کیا مجھے شیخ کی بات سمجھنے میں غلطی ہوئی بیشک ایسا معلوم ہوتا ہے۔ ایسے نیک نفس اور حقیقت میں شیخ نے تو اس قسم کے سخت ظلم و گناہ کا حکم نہ دیا ہوگا۔ مجھے قتلِ عمد کی ہدایت اور قتل بھی کس کا؟ شیخ نجم الدین نیشاپوری کا۔ جن سے بڑا عالم و فاضل اس وقت صفحہ ہستی پر نہیں۔ یقیناً مجھ سے غلطی ہوئی مگر فرض کر لیا جائے کہ شیخ نے یہی حکم دیا ہے یہ مجھ سے نہ ہو سکے گا۔ یہ مجھ سے نہ ہو سکے گا کہ اپنے پیرومرشد اور باخدا چچا کو قتل کر ڈالوں۔ (کانپ کر) بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔ دنیا کیا کہے گی اور پھر دین میں بھی تو ہے کہ مَنْ قَتَلَ مُومِناً مُتَعَمِّداً فَقَدْ کَفَرَ۔ اس حکم کو بجا لا کر سوائے اس کے کہ روسیاہیِ دارین حاصل کروں اور کوئی فائدہ نظر نہیں آتا۔۔۔۔ خسر الدنیا والاخرۃ کے سوا اور کچھ نہیں۔ لیکن ہاں شیخ نے کہا تھا کہ یہ ظاہر کا ایک باطن ہے۔ اس میں کوئی فائدہ ضرور متصور ہوگا۔ حقیقت میں وہ رموزِ قدرت جانتے ہیں۔ امام نجم الدین نیشاپوری شیخ علی وجودی کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ اور نہ خیال میں آتا ہے کہ شیخ علی وجودی کی نیت بُری ہے۔ کوئی تعجب نہیں کہ اگر کسی روحانی مصلحت سے انہوں نے بظاہر ایسے مکروہ کام کا حکم دیا ہو۔ واقعی اگر یہی حکم ہوا ہے تو مجھے تامل نہ کرنا چاہیئے۔ یہ میرا پہلا امتحان ہے۔ اگر ذرا بھی عذر کیا تو گنہگار بھی ہوں گا اور زمرد کے وصال سے بھی محروم رہوں گا۔ اس تعمیلِ حکم میں دینی فائدہ تو بدیہی ہے کیونکہ شیخ کا حکم واجب الاذعان ہے۔ باقی رہی دنیاوی بدنامی تو اس کی کوئی ہستی نہیں۔ اگر کسی قدر ہے تو یہی۔ اس کے عوض میں کتنا بڑا فائدہ ہے کہ پیاری زمرد کی ہمکناری اسی زندگی میں نصیب ہو جائے گی۔ دل میں یہ خیال جما کے حسین حجرہ سے نکلا اور مختلف حجروں میں ڈھونڈتا ہوا اس حجرے میں پہنچا جہاں علی وجودی۔ اُن کی صورت دیکھتے ہی قدموں پر سر رکھ دیا اور چلایا۔ مجھے وہ حکم یاد نہیں رہا۔ جلدی بتایئے کہ تعمیل کو روانہ ہوں۔

شیخ:۔ "دیکھو اب کے تامل نہ ہو۔ مجھے اندیشہ ہے کہ تمہارے دل میں بدگمانی پیدا ہو۔ اور تم اپنی ساری محنت ضائع کر دو۔ خوب یاد رکھو کہ ہر ظاہر کا ایک باطن ہے۔"

حسین:۔ "خوب یاد ہے اور مجھے ذرا تامل نہ ہوگا۔"

شیخ:۔ "تو جاؤ امام نجم الدین نیشاپوری کو قتل کرو۔"

حسین :۔ "(دل مضبوط کر کے) "بہتر! لیکن اگر میں مارڈالا گیا۔"

شیخ :۔ "کوئی مضائقہ نہیں! بلا زحمت زمرد سے جا ملو گے۔ مگر مجھے معلوم ہے ایسا نہ ہو گا۔"

حسین :۔ "تو میں رخصت ہوتا ہوں۔"

شیخ ۔ "ٹھہرو (ایک تیز خنجر نکال کے) تو اس خنجر کو اپنے پاس چھپا کے رکھیو اور جس وقت موقع ملے اس سے کام لینا۔"

مرشد کا عطا کیا ہوا خنجر لے کر حسین نے اپنے اُستاد کی جان لینے کو مشرق کی راہ لی۔ ڈیڑھ مہینے بعد بغداد پہنچا۔ وہاں سے چل کر اصفہان اور اصفہان سے ایک مہینہ بعد نیشاپور پہنچ گیا۔ حلب سے نکلے ہوتے چار مہینے ہوتے تھے۔ کہ امام نجم الدین کی درس گاہ میں حاضر ہو گیا۔ امام موصوف پہچانتے ہی بغل گیر ہوتے اور بے انتہا شفقت سے پیش آتے۔ گھر کے خطوط سے انہیں یہ خبر معلوم ہو چکی تھی کہ ایک شریف لڑکی کو ساتھ لے کے بدنامی کے ساتھ نکل گیا۔ جس کا تذکرہ کر کے انہوں نے افسوس کیا اور کہا۔ "حسین مجھے ایسی اُمید نہ تھی کہ علم کو اس ذوق و شوق سے حاصل کر کے تم اس کی بے حرمتی کرو گے۔"

حسین :۔ "یا عمّ! میں کسی بُری نیت سے نہیں لے گیا تھا۔ زمرّد کا عقد میرے ہی ساتھ ہونے والا تھا۔ اور وہ حج کی بے انتہا مشتاق تھی۔ اس علم دین کی وجہ سے مجھے ناگوار ہوا کہ اُس کی دینی خواہش کا لحاظ نہ کروں۔ بے تامل ساتھ لے کر چل کھڑا ہوا۔"

امام :۔ "اور اب کہاں ہے۔"

حسین :۔ "جہاں طالسنان کی گھاٹیاں ہیں۔ پریوں کے ہاتھ سے مار ڈالی گئی۔"

امام : (مسکرا کر) "ایسا مہمل اور بے سروپا قصّہ بتانے سے کیا حاصل۔ اسے کوئی تسلیم ہی نہ کرے گا۔"

حسین :۔ "جس بے تکلفی سے میں نے یہ قصّہ بیان کیا ہے اس سے آپ اندازہ فرما سکتے ہیں کہ میرے بیان میں کسی بناوٹ کا دخل نہیں۔"

امام :۔ "خیر اب یہاں کس غرض سے آتے ہو؟"

حسین :۔ "آپ کے حلقۂ درس میں شامل ہونے کے لئے۔ زمرد کے غم میں میں نے ارادہ کر لیا ہے کہ علایق دُنیوی کو چھوڑ دوں اور چاہتا ہوں کہ باقی ماندہ زندگی تحصیل علم ہی میں صرف ہو جاتے۔"

امام :۔ "اگر ایسا ہے تو خدا تمہارے ارادے میں برکت دے اور تمہیں توفیق ہو کہ میرے بعد اس درس گاہ کے مالک ہو۔"

الغرض، حسین امام نجم الدین کے خوشہ چینوں میں شامل ہوگیا اور چونکہ بھتیجا تھا، اُن کے دل میں روز بروز اپنا زیادہ اعتبار پیدا کیا۔ مگر اس کے ساتھ ہی وہ اپنا موقع بھی ڈھونڈ رہا تھا۔ امام اکثر اوقات طلبا۔ اور معتقدین کے مجمع میں رہتے۔ جس کی وجہ سے تین مہینے گزر گئے اور حسین کو اپنا خنجر نکالنے کا موقع نہ ملا۔ چوتھے مہینے میں کچھ ہی دن گذرے تھے کہ اتفاقاً امام کو شدت سے بخار آیا اور کئی دن تک درس و تدریس کا سلسلہ موقوف رہا۔ اس بے کاری کے زمانے میں اکثر طلبا۔ تو اِدھر اُدھر پھرتے رہے، مگر حسین نے شیخ کی تیمار داری میں انتہا سے زیادہ گرم جوشی اور سعادت مندی دکھاتی۔ شب و روز اُن کی دیکھ بھال اور خدمت گذاری میں مصروف رہا۔

امام کو بخار آئے چھٹا دن تھا کہ ایک رات کو اتفاقاً اُن کے حجرے میں اکیلا حسین ہی تھا۔ رات زیادہ آچکی تھی اور امام بچھونے پر لیٹے ناتوانی کی آواز میں اُس سے باتیں کر رہے تھے، حسین خلافِ معمول آج خاموش تھا۔ اُن کی باتوں پر ہونکاری تو ضرور کرتا جاتا تھا مگر اس کے سِوا کوئی اور لفظ زبان سے نہ نکلتا تھا کئی مرتبہ امام کو تعجب بھی ہوا۔ بلکہ کئی مرتبہ پوچھنے لگے کہ آج تم خاموش کیوں ہو۔ مگر حسین نے "یونہی" کہہ کر ٹال دیا حسین ساکت تھا اور باہر نکل کر تاروں سے دریافت کرتا تھا کہ رات کتنی آئی۔ آخر آدھی رات گزر گئی اور حسین کو اطمینان ہوگیا کہ اب صبح تک کوئی نہ آئے گا۔ اس بات کا یقین کر کے اس نے حجرے کا دروازہ خوب مضبوطی سے بند کر لیا اور پاس جا کے دیکھا تو امام کی بھی آنکھ لگ گئی تھی۔ دیر تک کھڑا اُن کی صورت دیکھتا رہا۔ اس کی آنکھوں میں خون اُتر آیا تھا اور ساعت بساعت اپنے اُستاد اور بزرگ پر واری دار کرنے کے لئے زیادہ تیار ہوا جاتا تھا۔ مگر خیالات ایسا پلٹا کھاتے کہ بار بار ہمت ہار دیتا۔ حجرے میں ہر طرف سے ایسی ایسی خیالی باتیں نظر آتیں اور اُن پر ایسا رُعب پڑتا تھا کہ معلوم ہوتا تھا کہ جیسے فرشتے یا کسی اور قسم کی غیر جسمانی مخلوق امام کی حفاظت کر رہی ہے۔ خود امام کا چہرہ اس کے خیال کی آنکھوں میں نہایت ہی نورانی بن کے اُن کی سفارش کرتا اور کبھی بھیانک اور مہیب نظر آکے ڈرا دیتا۔ مگر ان سب خیالات کو اس نے مٹایا۔ شیخ علی وجودی کا عطا کیا ہوا خنجر نکال کے اس کی باڑھ دیکھی اور یکایک دل مضبوط کر کے امام کے سینے پر چڑھ بیٹھا۔ امام نے چونک کے آنکھ کھولی اور چلّانے ہی کو تھے کہ اُس کا بایاں ہاتھ اُن کے منہ پر اور خنجر اُن کے دل میں تھا۔

س :۔ تاریخی نکتہ نظر سے اُردو ناول نگاری میں عبدالحلیم شرر کا مقام متعین کیجیے؟

ج :۔ شرر نے مختلف قسم کے واقعات کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا ہے۔ ان میں کچھ واقعات ایسے ہیں جن کی زیادہ اہمیت نہیں، کچھ واقعات بہت غیر اہم ہیں۔ بعض واقعات بالکل معمولی قسم کے ہیں

ان ناولوں کے ذریعے شررؔ نے ہمیں بعض ایسی شخصیتوں سے ہمارا تعارف کرایا ہے جو تاریخی لحاظ سے شاید زیادہ اہمیت کی حامل نہ ہوتیں۔ تاریخ کا مطالعہ کرتے وقت شاید ہم اپنی نظر انداز کر دیتے لیکن ناول پڑھتے وقت ہم بہت بے تکلفی سے ان کے قریب ہو جاتے ہیں۔

اسی طرح شررؔ کی ناول نگاری کا ایک دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ بعض شخصیتیں ایسی بھی ہیں جو تاریخ میں تو خاصا مقام رکھتی ہیں لیکن ناول میں شررؔ نے ان کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ ان کی صورت مسخ ہو کر رہ گئی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ بعض نقادوں نے ان کے ناولوں کو جذباتی اور ادبی حیثیت سے تو بہت پسند کیا ہے، ان کی بہت تحسین کی ہے لیکن تاریخی لحاظ سے ان کی حیثیت غیر معتبر اور مشتبہ قرار دیا ہے۔

تاریخ کو اس انداز سے پیش کرنے کی وجہ سے شررؔ کی مقبولیت کے انداز بدلتے رہے ہیں۔ کبھی تو لوگ انہیں ایک ناول نگار کی حیثیت سے بہت پسند کرتے رہے ہیں۔ اور ان کے ناولوں کو لوگوں میں بہت مقبولیت حاصل رہی ہے لیکن ایسے دور بھی آتے رہے ہیں جن میں یہ ناول لوگوں کی نظروں سے گر جاتے رہے ہیں۔

اس کی شاید یہ وجہ ہے کہ شررؔ کو تاریخی پس منظر پر تو قدرت حاصل تھی لیکن تاریخی واقعات کو پیش کرتے وقت وہ ایسا مبالغہ کر جاتے ہیں کہ ان کی تاریخی حیثیت مشتبہ ہو جاتی ہے۔

شررؔ نے اردو میں ناول نگاری کی ایک نئی روش کا آغاز کیا۔ انہوں نے تاریخی ناول لکھنے کی ابتدا کی اور اس روش کو ایک واضح نصب العین کے تحت استعمال کیا۔

شررؔ عظمت ماضی کی داستانیں دہرا کر مسلمانوں کے دل میں وہ جوش اور ولولہ پیدا کرنے کے خواہشمند تھے وہ افسردہ دلوں کی راہنمائی کر کے انہیں عمل کے راستے پر گامزن کر سکے اور اس طرح ان کے لئے ایک روشن مستقبل کی راہیں استوار کر سکے۔

شررؔ پوری قوم سے مخاطب ہیں وہ کسی خاص طبقے کو اپنے پیغام اور خطاب کے لئے مخصوص نہیں کرتے۔ ان کے قاری علم و فن کے لحاظ سے کمزور ہیں اس لئے فن کے نازک معیاروں سے پوری طرح واقف نہیں ہیں۔ شررؔ نے اپنے ناولوں میں ناول نگاری کا وہ راستہ اختیار کیا ہے جس سے لوگوں کو فن کی طرف توجہ دینے کی ضرورت ہی محسوس نہ ہو۔ وہ لوگوں کو شدید تاثر اور لطیف انبساط دینے کی کوشش کرتے تھے۔

شررؔ کے پیش نظر اگرچہ اصلاحی مقصد تھا لیکن انہوں نے ناول کے ادبی و فنی تقاضوں کو نظر انداز

نہیں کیا۔ وہ یہ سمجھتے تھے کہ ناول کے کچھ فنی اور ادبی مطالبات ہیں جب تک ناول نگار ان مطالبات کو پورا نہ کرے اس کی بات لوگوں کے دلوں پر زیادہ اثر انداز نہیں ہو سکتی۔

ان کے ناولوں میں پلاٹ، کردار نگاری اور واقعہ نگاری کے وہ سارے اصول موجود ہیں جو ناول کے فن میں لازمی قرار دیتے جاتے ہیں۔

تاریخی لحاظ سے ان کے بعض ناول بہت کمزور ہیں مثلاً ان کے ناول ملک العزیز ورجنا میں تاریخی کمزوریاں پائی جاتی ہیں لیکن فن اور ادب کے لحاظ سے یہ ناول ایک کامیاب تخلیق ہے۔

شرر کے ناولوں میں یہ خرابی نظر آتی ہے کہ کہانی کا انجام واقعات کی اس روش کا لازمی اور منطقی نتیجہ نہیں معلوم ہوتا جس پر کہانی شروع سے چلتی رہی ہے یہ کمزوری اس لئے پیدا ہوتی ہے کہ ناول نگار یہ چاہتا ہے کہ قاری کو مسرت آگیں انجام سے ہمکنار کرے۔ اس انداز سے شرر کے ناول تاریخی لحاظ سے کمزور پڑجاتے ہیں۔ کیونکہ انہیں اس مقصد کے لئے تاریخی واقعات کو توڑ موڑ کر پیش کرنا پڑتا ہے۔

شرر نے اپنے ناولوں میں پر تکلّف منظر نگاری، رنگین اشعار، زبان کے لطف، چاشنی اور چٹخارے اور ایک خاص قسم کی انشاء پردازی، خوبصورت طریقے سے جگہ دی ہے۔ اس لئے ادبی لحاظ سے ان کے ناول بڑے اعلیٰ معیار پر پہنچ جاتے ہیں۔ قاری کو ان میں جہاں کہانی کے پلاٹ سے خوشی حاصل ہوتی ہے وہاں اسے ادبی چٹخارہ بھی مل جاتا ہے۔

اس لئے بعض نقاد کہتے ہیں کہ شرر کے ناولوں میں اگرچہ بعض تاریخی کمزوریاں ہیں لیکن ادبی لحاظ سے ان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔

شرر کا ناول "فردوسِ بریں" پلاٹ، کہانی اور کردار نگاری کے علاوہ ادبی خوبیوں کے لحاظ سے بہت کامیاب ناول ہے۔

شرر نے اپنے ناولوں میں جتنے کردار بھی پیش کئے ہیں شیخ علی وجودی کا کردار سب سے اونچا ہے

شرر کے ہاں مقصدیت کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ اخلاقی اور اصلاحی کرداروں کی فراوانی ہے وہ اردو ادب کے رومانی دبستان کے بانی ہیں۔ ان کی تحریروں میں جذبے اور اخلاقیات کی آمیزش ہے۔

ان کی تحریر زیادہ سادہ اور سلیس ہے۔

ان کے ناول پڑھنے کے بعد قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ شرر کو اسلامی تاریخ پر عبور حاصل ہے یہی تاریخی شعور ہے جس کی وجہ سے انہوں نے تاریخی واقعات کو بڑی خوبی سے اپنے ناولوں میں سمویا ہے۔

سوال :۔ اردو ناول نگاری کے ارتقا میں عبدالحلیم شرر کی اہمیت پر روشنی ڈالئے؟

جواب :۔ شرر، سرشار سے زیادہ لفظ ناول اور فن ناول نگاری کو اردو میں رائج کرنے کے بانی کہے جا سکتے ہیں۔ وہ انشا پرداز اور صحافت نگار تو تھے ہی اور ان کی توجہ شاید سرشار کی کامیابی نے مبذول کی ہو۔ مگر یہ یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا۔ جس بات کا یقین ہے وہ یہ کہ جب وہ انگلستان اور ممالک یورپ کی سیاحت کر رہے تھے۔ تو ان کے ہاتھ اسکاٹ کی تاریخی ناول "طلسمان" لگی۔ جس میں اسکاٹ نے کچھ سطحی نقوش عرب کی اسلامی زندگی کے نمایاں کئے ہیں۔ مولانا کو یہ کتاب پڑھ کر محسوس ہوا کہ اس میں اسلام کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ مذہبی جوش میں آکر انہوں نے اس ناول کی رو میں ایسی ناولیں لکھنے کی ٹھان لی۔ جن میں اسلامی تاریخ کو زندہ کیا جائے اور عیسائیت کی برائیاں دکھائی جائیں۔ چنانچہ یہ جذبہ مذہبی ان کے ناول نگار ہونے کا محرک ہوا۔ وہ اپنے پرچے "دلگداز" میں ناولوں پر ناولیں قسط وار نکالتے گئے اور مسلمانوں میں مقبول ہوتے گئے۔ ہر دوتی میں ان کے ایک مدِ مقابل حکیم محمد علی طبیب پیدا ہو گئے۔ جنہوں نے "دلگداز" کے مقابلہ میں "مرقع عالم" نکالا اور شرر کی ہر ناول کے مقابلے میں اپنی ایک ناول پیش کرتے گئے۔ اردو ادب میں اس قسم کی معرکہ بندی تو ہمیشہ سے سزاوار رہی ہے۔ لہٰذا دونوں کے الگ الگ گروہ ہو گئے اور چوٹیں چلتی رہیں۔ اس تمام چپقلش کا نتیجہ یہ ہوا کہ لفظ ناول اردو میں داخل ہو گیا اور صنف ناول کی وہ صورت جو اُن لوگوں نے پیش کی تھی عوام ہی میں نہیں بلکہ سنجیدہ لوگوں میں بھی وقعت کے ساتھ دیکھی جانے لگی۔ اس طرح شرر ناول کو اردو میں ایک حیثیت دلانے کے بانی ضرور ہو گئے۔

یہاں تک تو ان کی اہمیت ایک محض مقبول عام ناول نگار کی سی ہے۔ مگر "دلگداز" میں انہوں نے ناول پر مضامین بھی لکھے اور ان کی ادبی اور فنی حیثیت سمجھنے کے لئے ان مضامین کی طرف توجہ ضروری ہے۔ ان میں سے اکثر مضامین ان کے کسی آنے والی ناول کے دیباچہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مگر دو خاص طور پر توجہ کے قابل ہیں۔ ایک "دنیا میں ناول نویسی کی ابتدا" اور دوسرا "ناول" "ہماری قدیم امانت ہے جس کو ان سے امانت داران مغرب سے واپس لے آتے ہیں"۔ وہ بتاتے ہیں کہ مصری داستانیں اسی قسم کی پہلی چیزیں تھیں۔ اور مسلمانوں کے عہد میں ان کو بڑی ترقی دی گئی۔ اور "الف لیلیٰ" کا خاص طور پر ذکر کرتے ہیں۔ ایسی باتیں پڑھنے کے بعد ہمیں احساس ہوتا ہے کہ مولانا داستان اور ناول کی مناسبت پر نظر رکھتے ہیں مگر اس اہم ترقی سے ناواقف ہیں جو داستان نے ناول کی نوعیت اختیار کر کے حاصل کی۔ اور کسی مذہبی جذبہ خود پسندی یا قوم پرستی کے ماتحت وہ حقیقت کی گہرائیوں میں جانے سے انکار کر رہے ہیں۔ ہمیں ان کی ناولوں کا مطالعہ کرتے وقت یہ خیال رکھنا ضروری ہوگا کہ وہ کہاں تک داستان کے

درجہ سے ترقی کر کے ناول کے درجہ تک پہنچ گئے۔ آگے چل کر انگریزی ناول نگاری کی بابت وہ کچھ فرماتے ہیں اس پر انگریزی ادب سے سطحی سے سطحی واقفیت رکھنے والے کو بھی ہنسی آتے گی۔ وہ کہتے ہیں۔ "انگریزی ناول کا آغاز رومیوں کے ترجموں سے ہوا جن سے انگلستان کے بہت سے قدیم ترین اور اعلیٰ ترین مصنفینِ ڈراما نے اپنی تصانیف کے لئے مختلف حصّوں کے خاکے لئے ہیں۔ مگر یہ عموماً رومیوں کی عام پسند بامذاق اور مضحک کامڈیوں سے ماخوذ تھے۔ یہاں مولانا شاید ان قصّوں کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جو بلغارست نے بونڈلو کی رومی داستانوں سے ترجمے کئے تھے۔ اور جن پر شکسپیر وغیرہ کے ڈراماتی پلاٹ پر مبنی ہیں مگر مولانا کی ان سے دور کی واقفیت ظاہر ہے اور پھر ان قصّوں کا ناول سے کچھ بھی تعلق ہو، انہیں انگریزی ناول کا آغاز کہنا کسی طرح درست نہیں۔ غرض مولانا بے پر ہی کی اڑا رہے ہیں اور آگے چل کر اور بھی اونچی اڑان دکھاتی ہے۔ فرماتے ہیں۔ "ملکہ الزبتھ کے عہد میں اسپین کے ناول ترجمہ ہوتے جن کا ماخذ عربی مذاق تھا اس کا پہلا مترجم جان لیلیا تھا۔ جس کی عبارت میں کسی قسم کی رنگینی یا عبارت آرائی نہ تھی۔" یہاں حد ہو گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ سروانٹیز کی ڈن کوئزوٹ الزبتھ کے عہد میں ترجمہ ہوئی ..... اس ناول کا مترجم شلٹن تھا۔ یہ جان لیلیا کون ہے یا شاید مولانا اس عہد کے مشہور فسانہ نگار "مجنوں لیلیٰ" کا نام کہیں سُن گئے ہوں۔ مگر اس کی نثر تو انگریزی میں شاید سب سے زیادہ بناوٹی اور رنگی ہوئی ہے اور مولانا اپنے تخیلی لیلیا کی عبارت نہایت درجہ عاری بناتے ہیں۔ غرض یہ کہ مولانا کئی کئی قسم کی سُنی سنائی باتیں غلط ملط کر رہے ہیں۔ انہیں انگریزی ناول سے دور کا بھی لگاؤ نہیں حالانکہ ایک نادان پبلک کو دھوکا دے رہے ہیں کہ وہ انگریزی ناول سے بہت واقفیت رکھتے ہیں۔ آگے چل کر اور بھی ایچ کی لیتے ہیں۔ مگر یہاں ان کی معلومات زیادہ صحیح ہیں۔ فرماتے ہیں۔ سترھویں صدی کے وسط میں مسز افرابین نے یہ جدید طریقہ اختیار کیا کہ افسانوں میں انسان کی معاشرت اور گھریلو زندگی کے نئے نئے نمونے دکھائے ہیں اور اس عہد میں مسز مین کے نام ایک انگلش خاتون کے اپنے ناولوں کے ذریعہ سے اس دور کی مروج اور پسندیدہ بدکاریوں کے نمونے دکھاتے۔ اور سارے مصنف اس رنگ کے پیرو ہو گئے۔ خیر اس حصّہ میں جن مصنفین کے نام لئے گئے ہیں ان کی بابت صحیح بیانی ضرور ہے۔ مگر ان قصوں کا ناول سے تعلق مولانا کی علمیت اور سمجھ سے بہت دور ہے۔ افسوس ہے کہ مولانا کو انگریزی ناول کے سچے آغاز کرنے والے یعنی رچرڈسن اور فیلڈنگ کا کسی نے کبھی نام نہ بتایا اور اگر کوئی بتاتا بھی تو کیا ہوتا مولانا کی توجہ جیسی چیزوں کی طرف تھی۔ اور جس جذبہ کے تحت وہ ناول نگار بن رہے تھے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ ان ناول نگاری کے موجدوں کے فن کو کبھی ٹھیک سمجھنے سے قاصر ہوتے۔ اس مضمون میں ایک اور اہم بات ہے جو مولانا کی ناول نگاری کے سلسلے میں

خاص ہے وہ یہ کہ تاریخی ناول کی بابت وہ تحریر کرتے ہیں: "ان ہی طبع زاد خیالی قصوں سے تاریخی ناولوں کا آغاز ہوا۔ کسی عشق یا جنگ کے واقعہ کو گھٹا بڑھا کے ایسی رنگین عبارت میں لکھا جاتا ہے کہ قصد سے زیادہ لطف تاریخ میں پیدا ہوتا ہے۔" یہ ان کا نظریہ ہے اس فن کی بابت جس کے وہ خاص طور پر عامل ہیں۔ یہ جملہ مضمون میں ایسی جگہ آیا ہے کہ پتہ نہیں چلتا کہ مولانا تاریخی ناول کا آغاز سترھویں صدی سے پہلے سمجھتے تھے یا بعد میں، اسکاٹ کے نام سے تو وہ ضرور واقف تھے۔ مگر اس کا نام نہ لیا۔ شاید انہیں یہ نہ معلوم ہو کہ اسکاٹ کس زمانے میں تھا خیر ان سب مبہم معلومات سے قطع نظر ان کے جملہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا تاریخی ناول کا تصور بہت سطحی اور گڑبڑ ہے اور اس نظریہ کے مطابق جو تاریخی ناولیں لکھی گئی ہوں ان کو جانچتے وقت ہوشیاری سے قدم آگے بڑھانا ضروری ہے۔

دوسرا مضمون اس امر کے جواب میں لکھا گیا کہ ناول مخرب اخلاق ہے۔ کیونکہ اس میں عشق و عاشقی کے قصے ہوتے ہیں۔ مولانا ان معترضین پر حسد کا الزام لگاتے ہوتے بتاتے ہیں کہ قرآن میں بھی یوسف زلیخا کا قصہ عشق ہے۔ غزل ناول میں عشق کے وجود کو وہ لازمی مانتے ہیں۔ مگر یہ نہیں جانتے کہ ناول کے لئے عشق کیوں اور کہاں تک لازمی ہے۔ عشق کو جس طرح انہوں نے باندھا ہے وہ ان کی ناولوں کے مطالعہ سے ظاہر ہو جائے گا آگے چل کر وہ ناول کے اخلاقی مقصد پر جو کچھ فرماتے ہیں وہ سطحی سہی مگر صحیح ضرور ہے کہتے ہیں: "اصل یہ ہے کہ ناول سے زیادہ کوئی موثر پیرایہ کسی مسئلہ یا کسی تہذیب کے ذہن نشین کرنے اور لوگوں کو پابند بنا دینے کا ہو سکتا ہی نہیں۔ ناول کا اسلوب وہ شکر ہے جو ہر کڑوی دوا کے خوشگوار بنانے کے لئے استعمال کی جا سکتی ہے۔" اس کے بعد وہ ناول کا لٹریچر میں جو درجہ بتاتے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ محض پست ہی ناول کو ناول جانتے ہیں۔ ان کی رائے ہے کہ ناول کا لٹریچر وہ ہوتا ہے جسے انگریزی میں لائٹ لٹریچر کہتے ہیں۔" اور بیے کاری کے وقت میں تفریح کے لئے پڑھا جاتا ہے۔" ظاہر ہے کہ ان کی ناولیں لائٹ لٹریچر ہی ہو سکتی ہیں پھر وہ ناول کا ایک تعلیمی مقصد بھی بتاتے ہیں۔ کہتے ہیں: "ناول ہمیں اسلوبِ زندگی کے جتنے نمونے دکھا چکے ہیں گزشتہ صدہا اور ہزار سال کا لٹریچر نہیں دکھا سکتا تھا اور آج کے معیارِ تعلیم کے اعتبار سے بھی سب سے بڑی تعلیم ہے۔" ناول کا سوشل تاریخ ہونے سے انکار نہیں ہو سکتا۔ مگر جو ناول محض یہی ہو اور تخیلی جزو اس میں مفقود ہو وہ ادبی ناول تو کہلایا نہیں جا سکتا۔ آخر میں شاید اپنی تاریخی ناولوں کی مقبولیت کا لحاظ رکھتے ہوتے کہتے ہیں: "تاریخ کا مذاق ملک میں صرف ناولوں نے پھیلایا۔" ممکن ہے یہ بات صحیح ہو۔

ان مضامین پر اس تفصیلی تبصرہ سے مقصد یہ ہے کہ وہ سب اصول واضح ہو جائیں جو شرر کے پیشِ نظر تھے اور ان کا ناول کی بابت نظریہ ہمارے سامنے آجاتے۔ یہاں سب سے اہم بات جو ہم دیکھتے ہیں وہ یہ ہے کہ ان کے ناول سے بہ حیثیت "لائٹ لٹریچر" ہی تعلق ہے اور اس کے ارتقاء سے وہ بالکل بے بہرہ ہیں۔ جس کے مطابق اس کو عام درجہ سے اٹھا کر اعلیٰ ترین اصنافِ ادب کا ہم پلّہ بنایا گیا۔ یہ ایسا ہی کہ اردو مرثیہ کی بابت اندازہ لگانے کے لئے ہم اس وقت کے مرثیوں کو مستند مانیں جب بگڑا شاعر مرثیہ گو کہا جاتا تھا اور انیسؔ اور دبیرؔ کو بالکل غائب کر جائیں۔ ظاہر ہے کہ صنفِ ناول کو مولانا اعلیٰ ادبی حیثیت کی چیز نہیں سمجھ رہے تھے۔ لہٰذا ان کے ناولوں کا معیار بلند نہ ہونا چاہیئے۔ ان کی باقی تمام رائیں اس بنیادی مسئلہ کے تحت آجاتی ہیں۔ وہ ناول اور داستان میں فرق نہیں کرتے مگر یہ ضرور جانتے ہیں کہ ناول میں داستان کے خلاف روزمرّہ کی زندگی کے حالات ہونا چاہیئے داستانیں عوام کی دل چسپی کی عام چیزیں ہوتی تھیں۔ جن میں فنکاری شاذ و نادر ہی ہوا کرتی تھی اور اگر کوئی قابلِ قدر بات ہوتی تو وہ قوتِ قصّہ گوئی ہوتی اور عام ناول بھی تمام تر اسی قوت پر ٹیک لیتی ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ بجائے افسانہ ہائے دیو و پری کے وہ افسانہ ہائے مرد و زن بیان کرتی ہے۔ پھر رہا درسِ اخلاق والا مسئلہ تو یہ ادیب کے ذاتی رجحان اور ضرورتِ وقت سے تعلق رکھتا ہے اور اخلاق کو فن میں کھپانا بھی ایک اہم مسئلہ ہے جس کی طرف مولانا کی کوئی توجہ ہی نہیں۔ ان کی توجہ اس بات پر بھی نہیں ہے کہ وہ ناول کو زندگی کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ اس کی تخلیق بھی کرنا ضروری ہے۔ ورنہ وہ قابلِ وقعت نہ ہوگی کیونکہ ان کے لئے ناول کی یہی کافی اہمیت ہے کہ وہ زندگی کے پہلو نمایاں کرنے کی تعلیم بہم پہنچاتے۔ اپنے پسندیدہ قسم کے ناول کی بابت بھی وہ ایسی سطحی بات کہتے ہیں۔ غرض ان کے نظریے سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ پست درجہ کے ناول کی طرف متوجہ ہوں۔ اور ایسی ہی چیز وجود میں لانے کا انہماک رکھتے ہیں۔

ساتھ ہی ان کا ادب کی طرف کوئی رجحان نہیں دکھائی دیتا جس کی بناء پر ناول نگاری کے لئے کسی طرح پر موزوں ثابت ہوں۔ اس معنی میں وہ سرشار کی ضد ہیں۔ سرشار کی مختلف طبقوں کے مختلف افراد کی زبان میں دلچسپی نے ان کو مکالمہ نگاری کے ذریعہ کردار کی تخلیق کی حد تک پہنچا دیا۔ اور اس طرح وہ ناول نگاری کی بنیادی صنعت سے عہدہ برآ ہو سکے اور اس لئے ہم انہیں ایک حد تک فطری ناول نگار کہنے پر مجبور ہیں۔ شررؔ کے یہاں کوئی ایسا رجحان نہیں ملتا۔ انشاء پردازی کی طرف ان کا رجحان نثر کی ہر صنف سے انہیں متعلق کر سکتا ہے اور ناول نگاری کی بھی مدد کر کے کوئی گل

کھلا سکتا ہے ورنہ ناول کی امتیازی صفات سے ان کا کوئی فطری تعلق نہ تھا۔ ناول کی طرف ان کا رجوع بھی مذہبی جوش کی وجہ سے ہوا اور اپنے مذہب کو عیسائیت سے بہتر ثابت کرنا ان کا تمام فرض تھا۔ جس کے لئے ناول نگاری ایک آسان اور دلچسپ ذریعہ ٹھہرا۔ بات یہ ہے کہ مولانا اپنے زمانے کے ایک مخصوص ٹائپ کی صورت میں سرسیدؔ کی تحریک کے اثرات سے وجود میں آتے اور اب بھی مع اپنے گول جسم، گول بڑھی ہوئی داڑھی ایک خاص قسم کے مذہبی جذباتیت کے ساتھ نہایت کامیاب تعلیمی، علمی، ادبی یا سیاسی خدمات سرانجام دینے کے بعد فراغت کی زندگی بسر کرتے ہوتے نظر آئیں گے۔ اس ٹائپ کے شخص میں ایک عام ذہانت ایسی ضرور ہوتی تھی کہ ہر کام کو عام لوگوں کے حسب دل خواہ چلاکر ہر دلعزیز مزور ہو جاتا یہاں تک کہ اس کی قوم اور اس کے مذہب کا ہر شخص اس کی تعریف کرتا اور اس کی بات مانتا عبدالحلیم شررؔ اس ٹائپ کے انسان تھے، اتفاق سے ان کا مذہبی، قومی، اخلاقی اور ادبی فرض ناول نگاری ہو گیا اور اس میں وہ اپنا سکہ جما گئے۔

جس وقت شررؔ نے لکھنا شروع کیا اس وقت اُردو صحافت اپنا ابتدائی جوش دکھا رہی تھی قوم ایک نئی صورت سے جاگ کر اپنا اخلاق درست کرنے کو لگی تھی اور تمام صحافت کا مقصد یہی تھا کہ عام لوگوں کو ترقی کی راہ پر لگایا جائے اس سلسلہ میں قوم کو اپنی پرانی عظمت یاد دلانا بھی ضروری تھا۔ حالیؔ اپنے مسدس میں یہی کر چکے تھے اور تمام مسلمانوں کی توجہ تاریخ اسلام کی طرف جارہی تھی۔ ہر اس شخص کا جو تحریر و تصنیف میں دل چسپی رکھتا تھا یہ تمام تر فرض سمجھا جاتا تھا کہ وہ مذہبی مسائل یا قومی تاریخ کو پڑھے اور اس کے مختلف پہلوؤں پر اپنی تصانیف میں روشنی ڈالے۔ پھر اس زمانے میں عیسائی مشنری اپنے مذہب کی تبلیغ بھی کافی زور کے ساتھ کر رہے تھے اس لئے ہر مسلمان کا یہ بھی فرض تھا کہ ان کے خلاف بھی قلمی جہاد کرے اور عیسائیت کے عیوب نکالے۔ عبدالحلیم شرر ان تمام صحافی رجحانات کے موافق تصنیف کے میدان میں آتے تھے۔ مگر اسکاٹ نے "ٹیلسمان" سے سرِراہ ملاقات ان کو ایک نئی راہ دکھا دیتا ہے اور انہوں نے تاریخی ناول کو اپنے کام کے لئے بہترین آلۂ کار پاکر تاریخی ناول نگاری کو اپنا پیشہ قرار دیا۔ اسلامی تاریخ کے واقعات پر مبنی ناولیں لکھ لکھ کر وہ اپنے پرچہ "دلگداز" میں نکالتے رہے، یہاں تک کہ کچھ ہی عرصہ میں ایک ڈھیر لگا دیا۔

اس ڈھیر میں سے درجن بھر ایسی کتابیں نکالی جا سکتی ہیں جو اب بھی کسی نہ کسی وجہ سے کچھ نہ کچھ دلچسپ ہیں۔ (۱) "ملک العزیز ورجینا" (۲) "شوقین ملکہ" جن میں صلیبی جنگوں کے معرکے دکھائے گئے ہیں۔ (۳) "حسن انجلینا" جس میں روسیوں پر ترکوں کی فتح کے حالات ہیں (۴) "منصور موہنا" جس میں

سندھ کے انصاری خاندان کا قصہ ہے (۵) "فردوسِ بریں" جس میں فرقہ باطنیہ کی تبلیغی سازشوں اور آخر کار تباہی کے حالات رقم کئے ہیں (۶) "عزیزِ مصر" جس میں عہد بنی طولون کے واقعات ہیں۔ (۷) "فلورا فلورنڈا" جس میں اسپین کے عیسائی گرجوں کی پول کھولی گئی ہے (۸) "فتح اندلس" جس میں اسپین پر عربوں کی فتح بیان کی گئی ہے۔ (۹) "فلپانا" جس میں طرابلس پر صحابہ کا حملہ دکھایا گیا ہے (۱۰) "بابک خرمی" جس میں سلطنتِ عباسیہ کے زمانے کی سازشیں ہیں (۱۱) "زوالِ بغداد" جس میں مسلمانوں کی فرقہ ورانہ جنگوں کا ذکر ہے اور (۱۲) "ایامِ عرب" جس میں جاہلیت کے زمانے کی معاشرت پیش ہوئی ہے۔ ان بارہ ناولوں کو اس لئے ترجیح دی جا سکتی ہے کہ یہ اب بھی پڑھی جا سکتی ہیں اور پڑھی جاتی ہیں۔ ورنہ تاریخی ناولوں کی حیثیت سے شرر کی سب ہی ناولیں ایک سی ہیں اور جو کچھ ایک کی بابت کہا جا سکتا ہے وہ سب کے لئے ٹھیک ہوگا۔

مگر ان پر رائے قائم کرنے کے سلسلہ میں ضروری ہے کہ ان کے ادبی مخرج یعنی اسکاٹ کے "ٹیلسمان" اور شرر کی اس سے واقفیت پر بھی نظر رکھی جائے اور ناولوں کے فن کو بھی واضح کیا جائے "ٹیلسمان" اسکاٹ کی کمزور ترین ناولوں میں سے ہے کیونکہ اس میں عرب کی جو زندگی اسکاٹ نے دکھائی ہے اس سے اس کو گہری واقفیت نہ تھی۔ اب اس ناول کی یہ وقعت ہے کہ اس میں اس زمانے کے انگریزی بادشاہ رچارڈ اول کی جسے 'شیر دل' کا خطاب دیا گیا تھا۔ بہت صحیح اور موثر کردار نگاری ملتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ صلاح الدین کو بھی اسکاٹ نے بہادری شرافت اور اخلاق کے اعلیٰ پایہ پر دکھایا ہے اور صلاح الدین کے رچارڈ کی بہن ایڈتھ سے عشق کو بھی قابلِ قدر جذبہ دکھایا ہے۔ یہ ضرور کہ رچارڈ کی زبان سے بیماری کی حالت میں چند بے ادبی کے جملے اسلام اور پیغمبر کے خلاف ادا ہوتے ہیں ایسا اسکاٹ نے یہ دکھانے کے لئے کیا کہ اس زمانے کے عیسائیوں کو اسلام سے کتنی نفرت تھی مجموعی حیثیت سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اسکاٹ نے عربوں کا مذاق اڑایا ہے یا انہیں ذلیل دکھایا ہے۔ مگر شرر نے اس ناول کو نا معلوم کس طرح پڑھا کہ وہ یہی سمجھے کہ اسکاٹ کا مقصدِ حیات اسلام کو ذلیل کرنا تھا۔ اور اس لئے وہ خود اسلام کے جوشیلے طرفدار بن کر اسکاٹ اور اس کے مذہب کو زندگی بھر ذلیل کرتے رہنے کی ٹھان بیٹھے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا شعور کس قدر غلو کے دھندلکے میں چھپا ہوا اور زندگی کو صحیح روشنی میں دیکھنے سے قاصر تھا۔ اس لئے ان سے یہ امید نہیں کی جا سکتی کہ وہ تاریخ پر صحیح نظر ڈالیں گے اور اس کو اس کے صحیح رنگ میں زندہ کر سکیں گے۔ پھر مولانا کی اسکاٹ کے فن کی طرف کوئی توجہ نہیں ہے اور وہ تاریخی ناول کی فنی کامیابی کی بابت کچھ بھی نہیں جانتے۔

اسکاٹ نے اپنے مشاہدے میں آئی ہوئی زندگی سے کچھ ہی مختلف زندگی کی تخلیق میں سب سے زیادہ کامیابی حاصل کی۔ یہی راز ہے تاریخی ناول کی فنی کامیابی کا، کیونکہ اس میں فن یہ چاہتا ہے کہ مصنف کا ذاتی مشاہدہ ضرور ہو اور تاریخ کو پھر سے واپس بلانا مشکل ہے۔ لہٰذا ان دونوں معاملوں میں مصالحت اسی حالت میں ہو سکتی ہے کہ ناول نگار اپنے ملک اور اپنے زمانے سے اتنا دور نہ جاتے کہ اپنے تجربوں کی سرزمین سے باہر ہو جاتے۔ اسکاٹ کچھ ناولوں میں اسی غلطی کا مرتکب ہوا ہے۔ اس کی ناولوں کی بابت یہ مسلمہ ہے کہ وہ جتنا اسکاٹ لینڈ سے اور اٹھارویں صدی سے دور ہوتا گیا اتنا ہی ناکام ہوتا گیا اور شرر تو ہمیشہ اس کلیہ کے خلاف ہی چلے اور اپنے ملک اور زمانے سے بلا مبالغہ ہزاروں سال اور ہزاروں میل کی زندگی کو ہی اپنا موضوع بناتے رہے۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ ایک محض صحافت نگار کی طرح وہ صرف رپورٹوں پر اپنے ناولوں کی دنیا تخلیق کرتے رہے جو ان کی مذہبی پالیسی والے لوگوں کے لئے وقتی طور پر دلچسپ ضرور ہوئیں مگر جن کے نقشِ قدم نہ جم سکے ان کی تاریخی ناولوں کی بنیاد ہی غلط ہے۔ ان کے تاریخی مواد کے صحیح یا غلط ہونے کے بابت جو کچھ بھی کہا جائے تاریخی ناولوں کی حیثیت سے وہ بالکل ناکامیاب ہے۔

پھر تاریخی ناول کچھ اور ادبی مقاصد بھی پورے کرتا ہے۔ اول وہ کچھ زمانوں کے ماحول کو جیتا جاگتا ہمارے سامنے لے آتا ہے۔ دوسرے کچھ مشہور ہستیوں کو ان کے رنگوں میں رنگ کر پھر سے زندہ کرتا ہے اور تیسرے کچھ تاریخی واقعات کو اس خوبی سے بیان کرتا ہے کہ وہ زندہ جاوید ہو جاتیں۔ اسکاٹ نے اپنی ناولوں میں تاریخ کے ساتھ بڑی بڑی زبردستیاں کی ہیں مگر اس کی سب سے زیادہ مقبول ناولوں میں وہ زمانہ ضرور زندہ ہو گیا ہے جس کو اس نے اپنی ناول کا موضوع بنایا ہے۔ "آئی ونہو" میں رچارڈ کے زمانہ کا انگلینڈ "کینل ورتھ" میں الزبتھ کے انگلینڈ میں لوئی چہارد ہم کے زمانے کا فرانس جس خوبی سے اس نے زندہ کیا ہے اس پر ہمیشہ انگریزی دان پبلک عش عش کرے گی۔ دوسرے اپنے اسکاٹ لینڈ کے معروف رہبروں اور انگلینڈ کے بادشاہوں کی جو اس نے کردار نگاری کی ہے اس کو سب تاریخ دان مانتے ہیں۔ تیسرے اہم واقعات کو جیسے "اولڈ مارٹیلیٹی" میں کوتنرز کی لڑائیاں یا "ہارٹ آف مڈلوتھیئن" میں پروٹیس ماب کے تاریخی واقعات کو جس حقیقی تخیل کے ساتھ اس نے بیان کیا ہے اس کا جواب مشکل سے ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ہر ناول میں اس نے ایسے دلنشین کردار بھی پیش کئے ہیں جو اپنے ملک کے ہوتے ہوئے بھی ہر ملک، اور ہر قوم کے لئے ہر زمانے میں دلچسپ رہیں گے۔ پھر اسکاٹ کی قوت قصہ گوئی بھی قیامت کی ہے۔ ان وجوہات کی بنا پر اسے تاریخی ناول کے فن کار کی حیثیت سے بہت

اونچا درجہ دیا جاتا ہے۔ مگر ہمارے مولانا شرر ان تمام معاملوں میں بالکل گول ہیں۔ ان کے یہاں ان امور کے سلسلہ میں ناکامیابی کی مثالیں ہر طرف بکھری پڑی ہیں۔ ہر ناول میں مقامی رنگارنگی کے بہ کثرت بیانات ملتے ہیں۔ مگر وہ مقام یا ماحول جو کسی فنکار کے قلم کی چند جنبشوں سے جی اٹھتا مردہ کا مردہ رہ جاتا ہے۔ مولانا پورا جغرافیہ تو تحریر کر جاتے ہیں مگر چونکہ انسانی نفسیات سے انہیں کوئی مس نہیں ہے۔ اور زندگی کے گوناں گوں امور سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس لئے ان کی تصویریں بے جان ہی رہ جاتی ہیں۔ ان کی ہر ناول کا ملک اور زمانہ مختلف ضرور ہے۔ مگر بالکل سطحی اور مردہ ہے۔ بیانوں میں وہ اکثر مبالغے کا رنگ بھر کر قصیدے والی شاعری پر اتر آتے ہیں۔ تاریخی واقعات کے بیان میں صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کی تخئیل نہ حقیقی ہے نہ تاریخی۔ ان واقعات میں زیادہ تر جنگوں کے ذکر ہیں اور یہ مثنویوں یا مرثیوں سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر "ماہ و ملک" میں جنگ راغ از کا بیان لے لیجئے۔ جس میں غیاث الدین غوری کے لشکر کی تاج الدین بلبدز کی فوج سے لڑائی دکھائی گئی ہے۔ فوجوں کی تیاری سپاہیوں کے عزم کی حالت، حملوں کے زور، صفوں کی درہمی برہمی، فوج میں ہل چل آخر میں علاء الدین قماچ کی مٹھی بھر آدمیوں کی مدد سے ذغار لشکر پر چٹکیوں میں فتح صاف ظاہر کرتی ہے کہ مولانا نے صحیح معنوں میں نہ کبھی جنگ دیکھی نہ کبھی کسی جنگ کا کوئی واقعاتی حال سنا۔ بس اپنے توسن تخئیل کی لگام چھوڑ کر بے ٹک چلے جا رہے ہیں۔ پھر تاریخ کی مشہور ہستیوں کا جہاں کہیں بھی ذکر کیا ہے تو ان زندۂ جاوید ہستیوں کو مار کر ہی رکھ دیا ہے۔ اس کی شاید بدترین مثال "عزیز مصر" میں مصر کے مشہور والی احمد بن طولون کی ہستی کے بیان میں ملتی ہے۔ تاریخ بتاتی ہے کہ یہ شخص بڑا زبردست حاکم تھا۔ بہت عمدہ سپہ سالار تھا اور اس کے رعب سے سارا ملک کانپتا تھا۔ اس کا حال مولانا کے یہاں پڑھئے تو معلوم ہوگا کہ یہ کوئی شخصیت ہی نہیں رکھتا تھا۔ سلطان صلاح الدین کو اسکاٹ پوری طرح سمجھ نہ سکا۔ مگر پھر بھی اسکاٹ نے جو عظمت اور وقعت اس کے کردار میں بھر دی ہے اس کا عشر عشیر بھی مولانا کے صلاح الدین میں نہیں۔ اگر پیش خدا صلاح الدین اپنے ان دونوں مورخوں کو طلب کرے تو اسکاٹ کو تو شاید چھوڑ دینے کی سفارش کرے۔ مگر مولانا کو شاید سزا دلوائے بغیر نہ مانے۔

تاریخی ناول کے سلسلہ میں ایک اور معاملہ بہت اہم ہے۔ وہ یہ کہ زمانے کے ساتھ زبان بدلتی رہتی ہے۔ اس لئے تاریخی ناول یا تو پرانے زمانے کی زبان مکالموں میں لائی جائے کہ مکالمہ پر اثر ہو۔ اسکاٹ نے اپنی اسکاٹ لینڈ والے ناولوں میں اسکاٹش بول چال کی زبان استعمال کر کے کام چلا لیا تھا مگر "آئی ونہو" میں اسے ترکیب یہ کرنا پڑی کہ پرانی اینگلو سکسن انگریزی اور جدید انگریزی کے درمیان

کی ایک خود ساختہ زبان استعمال کی جو بہت ہی زیادہ بھونڈی معلوم ہوتی ہے۔ اس سلسلہ میں سب سے زیادہ کامیاب "ٹھیکرسنے" ہوا۔ لہذا اس کی ناول کی زبان بہت پُر اثر رہی۔ ہمارے مولانا لکھنوی ہوتے ہوتے بھی اس معاملے سے بالکل بے خبر ہیں۔ اوّل تو مکالمہ لکھنے کی صلاحیت ان میں چھو بھی نہیں گئی ہے، مگر بعض جگہ تو وہ ایسے بھونڈے اور بے تکے الفاظ شاید ڈھونڈ کر جڑتے ہیں کہ ان کی تہذیب ان کی متانت اور ان کی سمجھ پر شبہ ہوتا ہے۔ اکثر عشقیہ یا رزمیہ مکالمے تو بالکل مضحکہ خیز ہو کر رہ گئے ہیں۔ وہ سرے سے یہ جانتے ہی نہیں کہ برمحل بات چیت کیسے رقم کی جاتے۔

غرض ان کی تاریخی ناولیں محض پوچ ہیں۔ ان کی اپنے زمانے میں شہرت کی وجہ یہ تھی کہ انہوں نے جو مذہبی جوش ان ناولوں میں دکھایا ہے۔ اس سے عام جاہل مسلمان اور مولانا کے ایسے پڑھے لکھے قسم کے آدمی بہت خوش ہوتے تھے۔ پھر عام شعور اس وقت داستانوں ہی کو پسند کرتا تھا۔ اور مولانا تاریخ کو داستان ہی بنا کر اس میں مذہبی غلو کا نمک مرچ چھڑک کر ہی تو پیش کرتے تھے۔ پھر عام لوگ کیوں نہ چٹخارے لے لے کر کھاتے۔ اس وقت یہ سوال ہے کہ ان تاریخی ناولوں میں سے کوئی بھی ایسی ہے جس کو فنی حیثیت سے کوئی بھی اہمیت دی جا سکتی ہے۔ عام طور سے یہ رائے ہے کہ "فردوسِ بریں" اور "منصور موہنا" زندہ رہنے والی چیزیں ہیں۔ منصور موہنا اس وجہ سے کہ اس میں موہنا کا کردار زوردار زنانہ کردار ہے اور اکثر ناشناسوں نے اس کا ٹالسٹوئے کی انارکارینہ سے مقابلہ بھی کر دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ موہنا کیا کسی عورت کو بھی شرر پیش کرنے سے اس قدر قاصر ہیں کہ کردار شناس ناظر کو یہ احساس ہوگا کہ انہوں نے کبھی کسی عورت کو دیکھا ہی نہیں تھا۔ موہنا سے زیادہ پُر اثر تو شاید فلورا اور فلورنڈا نکلیں۔ مولانا کے قسم والے لوگوں کو انسانی فطرت کے سمجھنے کی اتنی زبردست ناقابلیت ہوتی ہے کہ وہ سوائے چند مقولوں کے انسانوں کی بابت کچھ جان سکتے ہی نہیں۔ پھر بھلا عورت کی فطرت کو وہ کیا دکھا سکتے ہیں۔ "منصور موہنا" کی جو لوگ تعریف کرتے ہیں وہ بہت کچھ مولانا ہی کی قسم کے ہوتے ہیں۔ اور اُن ہی کی طرح کردار نگاری کو سمجھنے سے قاصر بھی۔ لہذا اس ناول کو شرر کی دوسری ناولوں پر ترجیح دینا کوئی معنے نہیں رکھتا۔ "فردوسِ بریں" ان کے تمام ناولوں میں بہتر ہے۔ اس میں اتفاق سے وہ کچھ ایسی کامیابی ضرور حاصل کر گئے ہیں کہ ان کا نام اسکی وجہ سے یاد رہے گا۔ اس ناول میں ان کی عام کمزوریوں کے ساتھ ساتھ کچھ ایسی خرابیاں بھی آگئی ہیں جو قابلِ تعریف ہیں۔

"فردوسِ بریں" کے ہیرو اور ہیروئن ایک راہ طے کرتے اور آپس میں رسمی قسم کی باتیں کرتے

ہوتے سامنے آتے ہیں۔ ان کی باتوں سے پتہ چلتا ہے کہ ہیرو کا نام حسین ہے۔ ہیروئن کا نام زمرد اور یہ دونوں اپنے قصبہ سے بھاگے جارہے ہیں تاکہ مکّہ معظمہ جاکر حج کریں اور اس کے بعد شادی رچائیں۔ یہ دونوں عاشق و معشوق ہیں۔ مگر اسی طرح کے عاشق و معشوق جیسے میکانکی قسم کے شرر کے ہر ناول میں ملتے ہیں جن کا خاص سپرنگ کوئی مذہبی اصول ہے اور جو بالکل میکانکی طریقہ پر رہنما اور مذہب کی اجازت کی بنا پر کچھ ایسی باتیں اور ایسی حرکات بھی کر لیتے ہیں جس سے سامعین کو معلوم ہو جائے کہ یہ عاشق و معشوق ہیں مگر ان کا عشق شرر کے تطہیر کے مطابق مخرب اخلاق نہ کہا جا سکے۔ ان لوگوں کے گھر سے بھاگنے کے وجوہات مبہم ہی رہ جاتے ہیں اور مذہبی رو سے اس بھاگنے کو جائز قرار دینے کی کوشش پر ہنسی آتی ہے۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ شرر کو ایک روایتی عاشق اور روایتی طور پر حسین معشوق کو ایک سڑک پر جاتے ہوتے دکھانا تھا اور اسی حالت کو اپنے نزدیک واقعاتی بنانے کے لئے حسب عادت ایک مبہم سا واقعہ بھی گھڑ لینا تھا۔ اسی طرح حج کی راہ لینے سے بیشتر ان کو ایک وادی میں پہنچانا بھی ضروری ہے۔ اس لئے کہ زمرد کو اس وادی میں اپنے بھائی کی قبر پر فاتحہ پڑھ لینے کی ضد بھی کرنا لازمی ہے۔ بہرنوع دونوں اس وادی میں پہنچ جاتے ہیں۔ اس وادی کا بیان نہایت عمدہ اور پر اثر ہے۔ شرر کی مبالغہ آمیزی یہاں پر موزوں ہو جاتی ہے۔ کیونکہ یہ وادی ہی عجیب ہے۔ زمرد اپنے بھائی کی قبر پر فاتحہ پڑھ لیتی ہے۔ مگر اتنی رات ہو جاتی ہے کہ وہاں سے چلنا اب مشکل ہے۔ حسین اور زمرد ایک دوسرے سے دور دور سونے کا انتظام کر لیتے ہیں۔ شرر کے یہاں عشق کی بابت نفسیاتی بیانات بالکل فرضی اور سراسر بعید از عقل ہوتے ہیں۔ حسین اور زمرد راستے میں خواہ مخواہ ایک دوسرے سے چمٹے رہتے ہیں۔ ......

.... اور ایک دوسرے کو بوسہ نہیں دے سکتے۔ کیونکہ یہ ناجائز ہے۔ ان کے اجسام کو چمٹ جانے سے کوئی خاص احساس نہیں ہوتا شاید ان کی مخصوص فطرت میں کوئی ایسی کل ہے جو ان کے جنسی محرکات کا کھٹکا بند کر دیتی ہے۔ چنانچہ وادی میں جب یہ سونے کے لئے الگ ہو رہے ہیں تو خیال ہوتا ہے کہ اگر یہ پاس پاس ہی سوتے تب بھی کوئی حرج نہ تھا۔ غرض یہاں تک تو یہ ناول بھی شرر کے اور ناولوں کی طرح بے اثر اور مضحکہ خیز ہے۔ مگر جس مقام پر رات میں دھماکے اور روشنی کے ساتھ پریاں اُترتی ہیں اور حسین کو بے ہوش چھوڑ کر زمرد کو اُٹھالے جاتی ہیں اس مقام پر اس میں ایک نیا رومانی لطف اور نئی زندگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ تمام بیان ہی اپنے مقام پر نہایت درجہ پُراثر ہے اور شرر کی قوتِ بیان داد کے قابل ہے۔ دوسرے دن حسین ہوشیار ہوتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ زمرد کے بھائی کی قبر کے پاس ایک قبر بنی ہوتی ہے جس پر زمرد لکھا ہوا ہے۔ وہ سمجھ جاتا ہے کہ زمرد کو پریوں نے مار کر

اس قبر میں دفن کر دیا ہے۔ حسین کا یقین اور اس پر اس کا یہ ارادہ کہ وہ اسی قبر کا معتکف ہی رہ کر زندگی کاٹ دے گا۔ ایک نفسیاتی حالت سامنے لاتا ہے جس پر منطق کی رو سے اعتراض ہو سکتا ہے۔ مگر شرر کا جادو اب چل گیا ہے اور اب چاہے وہ کیسی ہی حالتیں سامنے لائیں ان کا یقین کرنا ضروری ہے کیونکہ وہ اب ہم کو اس دنیا میں لے آتے ہیں جہاں رومان نے ہمارے ذہن پر پورا تسلط حاصل کر لیا ہے کچھ دنوں کے بعد حسین کو زمرد کا ایک خط ملتا ہے جو جنت سے لکھا گیا ہے اور جس میں حسین کو فرقہ باطنیہ کے رہنماؤں سے ملنے کی ہدایت کی گئی ہے۔ حسین اس وادی سے نکل کر بڑی بڑی ہولناک ریاضتیں کرتا ہے اور پھر شیخ علی وجودی کے ساتھیوں میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ حسین کا تمام قصہ ایک عجیب سنسنی خیز رومان ہے۔ مگر یہ سنسنی خیزی اعلیٰ درجہ کی ہے۔ شیخ وجودی ایک جادوگر ہے جو حسین پر اپنا جادو بآسانی چلا لیتا ہے اور اسے جنت میں زمرد کے پاس پہنچانے کی شرط پر وعدہ کرتا ہے کہ وہ اپنے سگے چچا مشہور عالم امام نجم الدین نیشاپوری کو قتل کر آئے۔ امام نجم الدین کی تاریخی ہستی کو شرر نے عام مروجہ طریقہ پر پیش کیا ہے مگر جس عالم میں وہ ایک فرد بنا کر لائے گئے ہیں وہاں ان کے زندہ ہونے کی ضرورت ہی نہیں۔ ورنہ حسین کے قصے کا رومانی اثر کم ہو جاتا۔ غرض حسین کو جنت کی سیر کرانے کے انتظامات ہوتے ہیں۔ اس سلسلہ میں شرر نے جتنے بھی بیانات دیئے ہیں وہ سب ان کی قوتِ بیان کا کمال ہیں جن جن مدارج کے ذریعہ حسین کو لے جایا جاتا ہے وہ سب شرر کے زودِ قلم سے زندہ ہو گئے ہیں اور آخر میں حسین کا فردوس میں داخلہ اور اس باغ کی طلسمی بہاروں کا وہ پُر اثر بیان آتا ہے۔ جس کے مقابلے میں اُردو نظم و نثر کوئی اور بیان نہیں پیش کر سکتی۔ اس تاریخی جنت کو پھر سے زندہ کر دینا شرر کا حق ہے اور ان کی تمام تاریخی ناول نگاری کا حاصل ہے۔ اس جنت سے واپسی پر حسین کی بے قراری عشق اور بھی بڑھ جاتی ہے اور وہ پھر اس میں جانے کا متمنی ہوتا ہے اس بار اس سے امام نصر بن احمد کو قتل کرایا جاتا ہے۔ مگر صلہ میں جنت بھجوانے کے بجائے خورشاہ امام قائم قیامت کے دربار میں بھیجا جاتا ہے۔ خورشاہ خود زمرد پر عاشق ہے اور دربار میں حسین کے ساتھ ناقدرشناسی اور بے توجہی کا برتاؤ ہوتا ہے۔ اس سے وہ غصہ ہو کر بے ادبی کے الفاظ زبان پر لاتا ہے اور راندہ درگاہ کیا جاتا ہے۔ اب شیخ علی وجودی بھی اس کے لئے کچھ نہیں کر سکتے اور وہ پھر زمرد کی قبر پر آکر معتکف ہو جاتا ہے۔ یہاں کچھ عرصہ کے بعد اسے پھر ایک خط ملتا ہے جس میں زمرد نے اسے بلقان خاتون کے پاس پہنچنے کو لکھا ہے۔ نوروز کا دن ہے۔ خورشاہ کے محل میں جشن ہو رہے ہیں اور جنت بالکل خالی ہے۔ بلقان خاتون کی فوج ایک طرف اور اسی کے بھائی ہلاکو خان کی فوج کچھ بعد میں خورشاہ کے

قلعہ پر ٹوٹ پڑتی ہے۔ جنگ وجدل کے جو سین دکھاتے گئے ہیں وہ شررؔ کے تمام اس قسم کے سینوں پر اس لئے بھاری ہیں کہ یہاں ان کا مخصوص مبالغاتی طریقہ موزوں ہو جاتا ہے۔ حسینؔ کا ہر ایک دشمن سے انتقام لینا ڈراماتی اثر رکھتا ہے اور آخر میں اس جنت کی بربادی کا سماں بھی بہت ہی اچھا ہے۔ فرقہ باطنیہ کا پول کھل جاتا ہے اور حسین اور زمرد حج کرنے کے بعد میاں بیوی ہو جاتے ہیں۔ اس ناول نے جو مکمل سماں باندھ رکھا ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔

یہ سوال بڑا اہم ہے کہ "فردوسِ بریں" کیوں شررؔ کے تمام ناولوں سے زیادہ پر اثر ہے۔ عام طور پر یہ جواب دیا جاتا ہے کہ یہ اثر اس ناول کو غلط زاویۂ نگاہ سے دیکھتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ "فردوسِ بریں" میں شررؔ کے تمام رجحانات کچھ اس طرح پر متحد ہو کر ایک مکمل شاعرانہ اثر ایک دلکش عالم پیدا کر گئے ہیں کہ وہ رومانی ناول کی نہایت کامیاب اور پر اثر مثال ہو گئی۔ اور اس عالم میں اس کے بیانات اور کردار نہایت پُر لطف طریقہ پر ابھر کر موزوں معلوم ہونے لگے۔ فرقہ باطنیہ کی جنت ایک ایسی تاریخی اور طلسماتی حقیقت تھی جو داستان نما ناول یعنی رومانی ناول کے لئے بہت ہی موزوں تھی۔ پھر شررؔ کا فرقہ پسند مذہبی جوش یوں کام آیا کہ اس طلسم کی حقیقت کو ظاہر کرنا ان کا فرض ٹھہرا اور اس لئے انہوں نے جو دنیا بنائی وہ ان کی اور ناولوں کی دنیا کی طرح محض طلسماتی ہی نہیں رہنے دی گئی۔ بلکہ حقیقی بھی ثابت کی گئی۔

"فردوسِ بریں" بڑا دلکش خواب ہے اور خواب کا عالم پیدا کرنے کی دلکش مثال ہے۔ اس کے افراد خواب کی دنیا کے افراد ہیں جو اس دنیا سے باہر لا کر اگر دیکھے جائیں تو دُور از قیاس غیر نفسیاتی بے ڈھنگے، بناوٹی معلوم ہوں گے۔ مگر جن کی اس خواب کی دنیا میں موزوں کھپت ہے۔ حسینؔ باوجود تمام حماقتوں، خونخواریوں اور بنا ازتفاء کرنے والے ذہن کے دلکش عاشق ہیں۔ زمردؔ باوجود بناوٹی حرکات کے نازک مزاج معشوق ہے۔ شیخ وجودی دلچسپ اگیا بیتال ہے۔ بلغان خاتون باوجود بھونڈے پن کے اچھا زنانہ کھلونا ہے، جو دل سے مرد ہے ان کی خرابیوں پر نظر نہیں جاتی۔ کیونکہ یہ خواب کی دنیا کے رہنے والے ہیں۔ یہ خواب کی دنیا حقیقت اور مجاز کا وہ امتزاج پیش کرتی ہے جو عام طور پر شررؔ کے بس کی بات نہیں تھی۔ اس کو تحریر کرتے وقت ان کے تخیل پر کوئی ایسا سایہ ضرور پڑ گیا تھا کہ وہ ایسی چیز پیش کر گئے جو ان کی تمام ادبی زندگی کا حاصل بن گیا تھا۔ فرقہ باطنیہ کی فردوسِ بریں نے ان کو فنکاری کے فردوسِ بریں میں پہنچا دیا۔

شررؔ کی قسم کے لوگوں میں جو خاص قسم کا زعم ہوتا ہے وہ ہمیشہ ان کو خود شناسی سے دور رکھتا ہے اور اس بناء پر وہ دنیا بھر کے کام کرنے میں لگ جاتے ہیں اور چاہے وہ اس کام کو کتنی ہی مضحکہ خیزی

کے ساتھ کر رہے ہوں۔ انہیں احساس نہیں ہوتا کہ کوئی ان پر ہنس بھی سکتا ہے اور وہ اپنے پورے انہماک کے ساتھ نہایت پُر لطف طریقہ پر مصروف کار نظر آتے ہیں۔ چنانچہ شرر بھی اسی طرح تاریخی ناول نگاری کے دائرے سے نکل کر معاشرتی ناول نگاری کے دائرے سے نکل کر معاشرتی ناول نگاری میں منہمک ہو گئے اور اپنی عادت کے مطابق دریا کے دریا بہا دیتے۔

ان کے معاشرتی ناولوں کا ڈھیر بھی شاید اتنا ہی اُونچا لگایا جا سکے جتنا کہ ان کی تاریخی ناولوں کا مگر اس ڈھیر میں سے شاید ہی کوئی ناول ایسا چنا جا سکے جس کو آج کل کا عام سے عام ناظر بھی برداشت کر سکے۔ ان سب کے پلاٹ اس قدر اٹکل پچو ہیں کہ کچھ صفحات ہی پڑھنے کے بعد ان کو اٹھا کر رکھ دینے کو جی چاہتا ہے۔ اس وقت بھی پرانے لوگوں میں ایسے حضرات ملیں گے جو "دربار حرام پور" کے مداح نظر آئیں گے اور تعریف کے ساتھ یہ بھی کہیں گے کہ انگریزی کے بہترین ناول نگار رینالڈس سے شرر آگے بڑھ گئے ہیں۔ مگر آج کل کے زیادہ تر لوگ رینالڈ کی "مسٹریز آف دی کورٹ آف لنڈن" کے معیار سے واقف ہو گئے ہیں۔ اور مولانا کا اس سے آگے بڑھ جانا یا پیچھے رہ جانا جو کچھ اہمیت رکھتا ہے اس کو خوب سمجھتے ہیں۔ مولانا خود شاید اسکاٹ اور رینالڈس دونوں کو ایک ہی درجہ کا ناول نگار سمجھتے تھے۔ یا شاید رینالڈس کو اسکاٹ سے زیادہ اہمیت دیتے ہوں گے۔ کیونکہ اسکاٹ کے فن کی تو انہوں نے تردید کی ہے اور رینالڈس کی انہماک کے ساتھ پیروی۔ غرض اُن کے اس قسم کے معاشرتی ناول اسی راہ جائیں گے، جس راہ رینالڈس کے گئے۔

دوسرے قسم کی معاشرتی ناول جو انہوں نے لکھے وہ ایسے ہیں جیسے "دلچسپ" جس میں علی گڑھ کے لڑکوں کی بابت ایک حد سے زیادہ غیر فطری اور اٹکل پچو قصہ سنایا گیا ہے۔ اسی قسم کی ناولوں میں "بدر النساء کی مصیبت" بھی ہے جس میں پردہ کی خرابیوں پر وعظ دیا گیا ہے اور ایسے بے تکے ڈھنگ سے جس کا نہ سر ہے نہ پیر، غرض ان کے معاشرتی ناول حد سے زیادہ پوچ ہیں اور بہتر ہے کہ ان کا ذکر ہی نہ کیا جایا کرے۔ لیکن ان کا ذکر اس لئے ضرور ہے کہ انہی ناولوں میں اردو ناظر اور اردو ناول نگار دونوں کے مذاق کو بگاڑا۔ اس امر سے انکار نہیں ہو سکتا کہ مولانا ہی صنفِ ناول کو رواج دینے کے بانی ہیں۔ مگر وہ اپنے زعم میں اپنی اس ذمہ داری کو سمجھنے سے قاصر ہیں کہ وہ کیسی کج بنیاد رکھنے والے معمار ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شروع ہی سے پست ناولوں کا شوق پھیلا اور اب بھی مشہور ادیب اور انشا پرداز تک پست ناولوں ہی میں دلچسپی رکھتے ہیں اور ان کو سراہتے ہیں۔ اگر مولانا کے ناول کی بنیادی معنی میں بالکل پست سے اوپر رکھی جا سکتی ہیں تو اس معنی میں کہ ان کا معیار انشا پردازی بلند ہے۔

اس طرح وہ ایک اور قسم کی بد مذاقی کے بانی ہوتے ۔ وہ یہ کہ ادبی ناول کی طرز انشا۔ اچھی ہوتی ہے اسلئے ایک حد تک اردو ناول کے انحطاط کے بانی بھی وہی کہے جا سکتے ہیں ۔

اب اگر شرر کو بحیثیت ناول نگار کے جانچا جائے تو ان کے یہاں کوئی وہ امتیازی صفات نہیں ہیں جو ناول نگار کی فطرت میں ہونا چاہیئے ۔ یا جو ناول نگار مشق و اکتساب سے حاصل کر سکتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ جب ان کی توجہ فن کی طرف ہے ہی نہیں تو مشق و اکتساب کس چیز کی جلا کرتے ۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے ناول دلچسپ اور واقعات سے بھرے ہیں ۔ مگر مجموعی طور پر دیکھنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان میں قوتِ قصہ گوئی معمولی ہی درجہ کی ہے ۔ ان کے قصوں میں ہلکے قسم کی دلچسپی ضرور ہے اور ایک بے شعور شخص ان میں حد سے زیادہ محو ہو سکتا ہے مگر ایک باشعور محض ان میں واقعات کے غیر فطری لگاؤ، بیکار الجھاؤ بالکل روائتی حالات اور سطحی سنسنی خیزی سے ضرور اکتا جائے گا ۔ یہ قصے صاحبِ شعور کے لئے کسی زبردست جادو ہی کے زور سے دلچسپ بنائے جا سکتے ہیں اور یہ جادو شرر صرف فردوسِ بریں ہی میں جگا سکے ۔ پھر فطرتِ انسانی سے تو ان کی واقفیت اس قدر کم ، غلط فرضی ، اور بھونڈی ہے اور ان کے کردار کی بات چیت اتنی بے مزا اور بے جان معلوم ہوتی ہے کہ ان کی ناولیں بند ہی کر دینے کو جی چاہتا ہے ۔ اس معاملے میں وہ سرشار کے بالکل متضاد ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے بات چیت کی زبان پر توجہ نہیں کی ۔ ان کے اکثر مکالمے ویسے ہی بے رنگ ہیں ۔ جیسے کہ ان کے بیانات کبھی کبھی بات چیت کی سطحی چیزیں جیسے عورتوں سے " اوئی " کہلوا دینا ، مردوں سے قسم کھلوانا وغیرہ وہ مکالموں میں لاتے ہیں ۔ مگر بیشتر یہ چیزیں ایسی بے محل ہوتی ہیں کہ پڑھ کر غصہ آتا ہے ۔ ان کے یہاں ہر شخص کی زبان ایک ہی سی ہے اور ایک ہی نفسیاتی حالت کی ہے ۔ سرشار اسی زبان پر توجہ سے بولنے والوں کی فطرت تک پہنچ گئے تھے ۔ شرر کو فطرتِ انسانی سے کوئی سروکار ہی نہیں ہے (۱) کاش وہ عام نفسیات سے معمولی نفسیات نگاروں کے اتنے ہی واقف ہوتے پھر ان کے کردار میں انفرادیت کا کوئی پتہ ہی نہیں اکثر کردار تو متضاد اور غیر فطری نظر آتے ہیں ۔ مرد و عورتیں ، بچے سب ایک ہی طرح کی چیزیں ہیں کہیں کہیں وہ مردوں کے ایک آدھ نقوش تو صحیح بنا جاتے ہیں ۔ مگر عورتوں سے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ کبھی چھو کر بھی نہیں گزرے ۔ ان کے ناولوں میں سے کسی میں بھی ایک بھی زندہ کردار نہیں ملتا ۔ جذبات نگاری سے ان کی واقفیت اور بھی کم معلوم ہوتی ہے ۔ جہاں کہیں بھی انہوں نے جذباتی حالات دکھاتے ہیں وہاں وہ ضرور ناکامیاب ہیں ۔ جذبۂ عشق کی تو جیسی انہوں نے مٹی پلید کی ہے ویسی شاید کسی نے کبھی کی ہو ۔ وہ داستانوں والے فرضی عشق ہی سے واقف ہیں وہ یہ نہیں جانتے کہ عاشق و معشوق کے درمیان

کس طرح کی باتیں ہوتی ہیں۔ اکثر ان کے اعلیٰ طبقہ کے عاشق اپنے معشوق سے ایسے فقروں میں بات چیت کرتے ہیں۔ جیسے کہ غنڈے استعمال کرتے ہیں۔ مولانا کی قسم کے لوگ اس قدر خود پسند ہوتے ہیں کہ عاشق ہونے کی صلاحیت ہی ان میں نہیں رہ جاتی۔

جب شرر زندگی کو دیکھنے کے لئے آنکھیں ہی نہیں رکھتے تھے تو ان کے یہاں کسی فلسفۂ حیات کا سوال ہی نہیں اُٹھتا۔ ان کے یہاں ایک زبردستی عائد کیا ہوا مقصد ضرور ہے۔ وہ مقصد ایک عامیانہ مذہبی مقصد ہے۔ اسلام کو وہ اسی نظر سے دیکھتے ہیں جیسے کہ کوئی ملا تے مسجدی اور اسی درجہ کے مذہب کو سراہنے کے لئے وہ واقعات کو مروڑتے ہیں، کردار کو مبالغہ آمیز بناتے ہیں اور اکثر جگہ سیدھے وعظ بھی فرماتے ہیں۔ یوں تو ان کے ہر ناول کے ہر پہلو سے یہی جذباتی مذہب نمایاں ہے۔ مگر " فلورا فلورنڈا" میں جس طرح عیسائی گرجوں کے حال بیان کئے گئے ہیں۔ فلورنڈا کا مذہب کے لئے پست ترین عصمت فروشی پر آنا واضح کیا گیا اور فلورا کو عیسائیت سے اسلام کی طرف لایا گیا ہے اور ناول کو ایک تبلیغی وعظ سے ختم کیا گیا ہے۔ وہ تمام تر لبیت مذہبی غلو پر مبنی ہے۔ اکثر جگہ ان کی رومانیت اور مذہب میں کھلا تصادم بھی موجود ہے۔ مگر وہ اسی طرح ایسی غلطیوں کو جائز کر لیتے ہیں جیسے کہ کوئی ملا بعض منہیات اپنے لئے جائز کرے۔ عاشق و معشوق کے چھٹے چمٹانے کو دلیلوں سے جائز ثابت کیا ہے۔ دوسرے مذاہب کی طرف تعصب کو کبھی نظریات کے ذریعہ کبھی کھلم کھلا ظاہر کر دیا ہے۔ اس تمام معاملے میں وہ زندگی سے اس قدر دور ہیں اور محض مسائل میں اس اندھے پن کے ساتھ منہمک ہیں کہ اپنے خلاف کسی پہلو کی کوئی اچھائی دیکھ بھی نہیں سکتے۔ ان میں اس قوت کا فقدان ہے جسے احساسِ مزاح کہتے ہیں۔ یعنی مخالفوں سے بھی ہمدردی کرنے کی قوت۔ وہ مقبول اپنے مذہبی جذبے کی بنا پر ہوتے۔ ان کے ہم مذہب لوگوں نے ان کو پسند کیا اور جیسا کہ یہاں مذاق ہے۔ ان کو بہت سراہا یہاں تک کہ اب بھی پڑھے لکھے لوگ جو تنقیدی نگاہ رکھنے کے دعویدار ہیں، شرر کی تعریف کرنے کا کوئی نہ کوئی پہلو اس لئے ڈھونڈ لیتے ہیں کہ وہ ان کے ہم مذہب تھے۔

غیر طرفدارانہ رایوں سے قطع نظر شرر کی کچھ خصوصیات ایسی ضرور ہیں۔ جن کی بنا پر اگر فنی حیثیت سے نہیں تو تاریخی حیثیت سے ضرور ان کو اہمیت دی جا سکتی ہے۔ وہ اُردو کے پہلے ناول نگار ہیں جس نے سلیقہ کے ساتھ ناول نگاری کی۔ ظاہر ہے کہ ان کے یہاں وہ سلیقہ نہیں ہے جو فن کا واقف کار برتے گا اور فن ناول نگاری والے سلیقہ میں تو اس وقت کا پست سے پست ناول نگار بھی اس معنی سے آگے ہے مگر ایک عام سلیقہ ضرور ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے ہاتھ میں ناول ایک زیادہ باترتیب اور منضبط فارم کی چیز ہو گئی اور ناول کا فارم اُردو ادب میں کھپتا دکھائی دیا۔ یہ چیز اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے کیونکہ انکے

ساتھ ساتھ سرشار کی بے سلیقگی کی مثال ہے وہ سرشار سے بہت آگے ہے۔ وہ اپنے موضوعات کے حدود مختصر کر کے مختلف حصوں کی تحلیل کر کے ان کو ایک منطقی ربط میں لا کے پیش کرتے ہیں اور ان کا ہر ناول سرشار کے ہر ناول سے زیادہ بہتر کیا ہوا ہوتا ہے، پھر جزوئیات کے بیان میں وہ اس طرح کی خواہ مخواہ کی تکرار نہیں کرتے جیسی سرشار اور نہ مواد کو اس قدر بلا ضرورت بڑھاتے ہی ہیں۔ ان کے ناولوں میں مناسب اختصار بہت کافی ہے، پھر وہ غیر فطری اور مبالغہ آمیز جو چیزیں پیش کرتے ہیں ان میں بھی منطقی ربط ضرور ہوتا ہے۔

غرض ان کے ناولوں کا ہر پہلو ایک خاص سلیقے اور انتظامی قوت کا ثبوت دیتا ہے۔ یہ سلیقہ بہت ہی ابتدائی چیز ہے اور زیادہ تر مشق و اکتساب سے حاصل ہو جاتا ہے اس لئے اس کی وجہ سے شرر کو بہت اہمیت دینا غلطی ہے۔ مگر اردو ناول نگاری کے ارتقاء میں اس کی اہمیت ضرور ہے۔ سرشار کے فطری رجحان کے ساتھ ساتھ ضمیر کی کمی نے اردو میں جس قسم کا ناول رائج کیا تھا وہ بالکل بے تکان اور بے ٹکنیک تھا۔ یہ ضروری تھا کہ اس کو ایک فارم دیا جائے اور اس کام کو شرر نے انجام دیا۔ "فسانۂ آزاد" سے اگر ہمارے ادب میں ناول کا فطری عنصر وجود میں آتا ہے تو شرر کے تمام ناولوں سے عام طور پر اور فردوسِ بریں سے خاص طور پر ناول کا فارم اردو میں اپنی جگہ بنا لیتا ہے۔ فارم اہم چیز ہے اور اس میں کمال حاصل کرنے کے لئے بھی فطری قوتوں کی ضرورت ہے۔ شرر کے یہاں اس قسم کا کمال نہیں ہے۔ مگر ان کے ذریعہ فارم اپنے قدم ضرور جما لیتا ہے۔ یہاں تک کہ "فسانۂ آزاد" کو ناول کہتے ہوئے جھجک ہو سکتی ہے۔ مگر شرر کے ناولوں کو ضرور ناولیں ہی کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ اس سلیقہ ہی کے وجود سے ان کے ناولوں کو حالانکہ وہ مٹی کا ڈھیر سہی ٹھٹھک کر دیکھنا ہی پڑتا ہے۔

شرر کی تاریخی اہمیت بہت ہے اور باوجود ان کی خامیوں کے انھیں اُن کے زمانے کے ناول نگاروں کی صفِ اول میں ضرور جگہ ملتی رہے گی۔ جب ان کی صلاحیتوں کا اندازہ لگایا جائے گا تو ان کو تیسرے درجے کا ناول نگار کہا جائے گا مگر جب اردو کے بڑے ناول نگاروں کے نام گنے جائیں گے تو ان کا نام سرشار اور رسوا کے ساتھ ضرور لیا جائے گا۔ چاہے ان کو دونوں سے نیچے ہی درجہ دیا جائے۔ ایسا کرنا ایک اور وجہ سے بھی ضروری ہوگا وہ یوں کہ باوجود تمام خامیوں اور کمزوریوں کے شرر کے ناول ان کے ایک مخصوص فطری رجحان سے متاثر ہو کر اہم ہو گئے ہیں۔ فطرت نے ان کو قوتِ بیان اور طرزِ ادا کا سلیقہ دیا تھا اور جہاں تک ان چیزوں کی ناول میں ضرورت ہے وہاں تک ان کی بھی بحیثیت ناول نگار اہمیت ہے ان کے یہاں ہر قسم کے بیانات ملتے ہیں اور اکثر و بیشتر بیانات تو اردو شاعروں کی پیروی میں نظروں کو آب دے کر گوہر سے ملانے کی مثال ہیں۔ مگر ان میں بھی ایک سچی قوتِ تخئیل دکھاتی دیتی ہے مگر سب سے زیادہ

قابلِ قدر وہ بیانات ہیں جن میں مبالغہ آمیزی کو روکا گیا ہے اور مناظر یا حالات یا واقعات کو سیدھے اور پرزور طریقہ پر بیان کیا گیا۔ ایسے بیانات کہیں نہ کہیں ہر ناول میں نظر کے سامنے آجاتے اور شرر کی فطرت قوتِ بیانیہ کا ثبوت دیتے ہیں۔ "فردوسِ بریں" میں یہ قوت اپنے کمال پر دکھائی دیتی ہے اور اس ناول کا رومانی اثر زیادہ تر ان بیانوں پر ہی مبنی ہے۔ اس ناول میں ہر طرح کے بیانات ہیں اور تمام اثرات نفسیات انسانی کے ذریعہ نہیں بلکہ بیانات کے ذریعہ قائم کئے گئے ہیں۔ یہی شرر کا فن ہے سرشار کے بیانات بناوٹی اور بے ڈھنگے ہیں۔ شرر کے بیانات میں ان کا فطری رجحان صاف صاف کام کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے، اور وہ معجز بیانی کے درجہ تک پہنچ جاتے ہیں۔ حسین کے فردوس میں داخلے سے لے کر اس فردوس کے تمام اثرات اس زور اور اثر کے ساتھ قائم ہوتے ہیں کہ ناظر خود فردوس میں پہنچ جاتا ہے۔ یہ فردوس مادی تھی۔ اور مادی ہے بھی مگر اس کے احتساسی اثر سے کوئی بھی مرعوب ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ شرر نے ناول نگاری کے باب میں بیانیہ نگارش کا اضافہ کیا جہاں "فسانۂ آزاد" کے کردار کا لطف دائمی ہے وہاں "فردوسِ بریں" کے بیانات کا لطف بھی ہمیشہ باقی رہے گا۔

س:۔ اردو ناول میں مزاحیہ عنصر کی نشان دہی کیجئے اور ان پر سیر حاصل تبصرہ کیجئے؟

جواب:۔ اس بات میں کوئی تامل نہیں کہ جب تخلیقی ادب تشکیل پاتا ہے تو اس میں مزاحیہ عنصر کو سمونے کی سعی کی جاتی ہے۔ اس کا کوئی نہ کوئی مقصد تو ضرور ہوتا ہے۔ یہ مقصد کسی دوررس نتائج کا حامل ہوتا ہے۔ کوئی ادیب اپنی تخلیق میں مزاحیہ عناصر کو کسی مقصد کے بغیر داخل کرنے کی کوشش نہیں کرتا

یہ بات اپنی جگہ ایک واضح حقیقت کی حامل ہے کہ طنز و مزاح میں مقاصد اور نقطہ نظر کا فرق ہوتا ہے۔ تقریباً تمام تنقید نگاروں نے مزاح کی تعریف کی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کی صحیح اور بلیغ تعریف کرنا بہت مشکل ہے۔ مزاح کی ایک سیدھی سادی تعریف یہ ہے کہ مزاح بیان کے اس طریق کو کہتے ہیں جس میں زندگی کا کوئی غیر معمولی یا بے ڈھنگا تجربہ ظاہر کیا گیا ہو، مگر اس کا اثر سننے والے پر خوشگوار ہو۔

برگساں نے بھی مزاح کی ماہیت بیان کیا ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ "ہنسی نہ صرف سوسائٹی کے ہر عمل کو شبہ سے دیکھتی ہے جو میکانکی صورت اختیار کرے اور جو جمود کو مسلط ہونے میں مدد بہم پہنچاتا ہے بلکہ اس کا فرض فرادیت کے ان تمام رجحانات کا قلع قمع کرنا ہے جن کے زیر اثر فرد سوسائٹی

کو سیدھی لکیر سے بھٹکا ہوا نظر آتا ہے۔

صحیح بات یہ ہے کہ مزاح کے اغراض و مقاصد کو سمجھنے کے لئے ہمیں ان سیاق و سباق کو سمجھنا ہوگا جن میں وہ جنم لیتے ہیں، کہیں مزاح خالص مضحک ہوتا ہے، ہنسی پیدا کرتا ہے، گدگداتا ہے، چہرے پر خوشگواریت پیدا کر دیتا ہے۔ لیکن کسی دوسرے سیاق و سباق میں یہی مزاح طنز کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ ہلکی یا تیز چبھن پیدا کرتا ہے یا تذلیل و تحقیر کا مضحکہ آمیز کیفیت پیدا کرتا نظر آتا ہے۔

اگر اردو ناول میں مزاحیہ عناصر اور اس کے اغراض و مقاصد کو دیکھنا ہو تو ہمیں ناول کے ماحول اور ناول نگار کے ذوق و مزاج اور اس کی افتادِ طبع کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ مولوی نذیر احمد نے اردو ناول میں ظرافت و مزاح کے عناصر سموتے ہیں اس کے نمونے ہمیں ان کے دو ناولوں ابن الوقت اور توبۃ النصوح میں ملتے ہیں۔ موضوع کے اعتبار سے یہ دونوں ناول سنجیدہ ہیں۔ ایک ناول کا موضوع مسلمانوں کا نشاۃ ثانیہ ہے اور دوسرے ناول کا موضوع بچوں کی تربیت اور والدین کے دینی فرائض اور معاشرتی ذمہ داریاں ہیں۔ نذیر احمد اگرچہ بنیادی طور پر مزاح نگار نہیں تھے لیکن وہ ظرافت و مزاح کی مقصدیت سے بخوبی واقف تھے۔

ابن الوقت میں مضحکہ خیز صورت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ابن الوقت اپنی صورت اور وضع میں تبدیلی پیدا کر لیتا ہے وہ انگریزی لباس اور مغربی معاشرت کو اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن رہنے سہنے کا یہ طریقہ اس کے لئے مصیبت بن جاتا ہے۔

حجۃ الاسلام اسے ملنے آتا ہے تو ابن الوقت کے کتے اس کا استقبال کرتے ہیں۔ حجۃ الاسلام پرانی وضع کا دیندار آدمی ہے اور ابن الوقت مغربی تہذیب کا پرستار۔ نذیر احمد نے اس تضاد کو بڑے مضحکہ خیز انداز میں پیش کیا ہے۔

ابن الوقت میں مزاحیہ عناصر سے نذیر احمد کا مقصد محض ظرافت پیدا کرنا نہیں ہے بلکہ ان کا مقصد یہ ہے کہ وہ مشرق و مغرب کے تہذیبی اور معاشرتی تضاد کو واضح کریں۔

اسی قسم کا تضاد نذیر احمد کے ناول توبۃ النصوح میں ہے۔ نذیر احمد اس ناول میں نصوح کی قدامت پرستی اور کلیم کی بغاوت کے تضاد کو پرلطف اور مضحکہ خیز صورتحال بیان کرتے ہیں۔ اس ناول میں سب سے زیادہ مضحکہ خیز حصہ وہ ہے جب کلیم باپ سے ناراض ہو کر گھر سے نکل جاتا ہے اور اپنے ایک دوست مرزا ظاہر دار بیگ کا مہمان بنتا ہے۔ مرزا ظاہر دار بیگ کی زندگی بھی تضاد کی واضح تصویر ہے۔ وہ مفلس و قلاش ہے لیکن اپنے آپ کو امیرزادہ ظاہر کرتا ہے۔ ظاہر دار بیگ کی مہمان نوازی میں منافقانہ رویے اور کلیم کی بے بسی نے بڑی مضحکہ خیز صورت پیدا کر دی۔ نذیر احمد نے ظاہر دار بیگ کی شخصیت میں ان اشخاص

کا خاکہ اڑایا ہے جو ایک زوال پذیر معاشرت میں ظاہری نام و نمود کے ذریعے دوسرے اشخاص کے طفیل بن کر زندگی بسر کرنا چاہتے ہیں۔

انیسویں صدی کے اردو ناول ایک خاص مزاج کے حامل تھے۔ نذیر احمد بنیادی طور پر مزاح نگار نہ تھے۔ ان کے ہاں سنجیدگی اور مقصدیت ہے۔ اس لئے ان کے ہاں مزاح کے بہت کم نمونے ملتے ہیں۔ اسی طرح شرر کے ناولوں میں بھی ایک خاص قسم کی مقصدیت اور سنجیدگی ہے۔ البتہ سرشار کے فسانۂ آزاد میں مزاح کے بہت نمونے ملتے ہیں۔ فسانۂ آزاد میں مزاحیہ رنگ اس کے مزاحیہ کردار خوجی کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ سرشار لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کی عکاسی کرنا چاہتے تھے۔ اس کے لئے انہوں نے خوجی کا کردار وضع کیا۔ سرشار نے اپنے ناول میں مزاح نگاری کے مختلف انداز پیدا کئے ہیں۔ کہیں ان کے مکالمے مزاح کی پھلجھڑیاں بکھیرتے نظر آتے ہیں کہیں وہ واقعات کی مضحکہ خیز صورتِ حال سے مزاح پیدا کرتے ہیں مولوی نذیر احمد کے مزاح میں ایک واضح مقصدیت ہے لیکن اس قسم کی مقصدیت سرشار کے ہاں مفقود ہے۔

انیسویں صدی کے ناول نگاروں میں ایک ناول نگار منشی سجاد حسین ہیں۔ وہ بنیادی طور پر مزاح نگار ہیں۔ ان کی مزاح نگاری کی شہرت ان کے مشہور ناول حاجی بغلول پر ہے۔ حاجی بغلول بہت اہم مزاحیہ کردار ہے۔ اس ناول میں نہ تو مربوط پلاٹ ہے اور نہ ہی اس میں تسلسل و ربط ہے، سجاد حسین نے اس ناول میں حاجی بغلول کے مبالغہ آمیز حلیے، لفظی شعبدہ بازیوں اور عملی مزاح سے کام لیا ہے۔ حاجی بغلول خالص مزاح کا نمونہ ہے۔ اس میں کسی قسم کی معاشرتی افادیت اور تہذیبی مقصدیت تلاش کرنا بیکار ہے۔

بیسویں صدی کے مشہور مزاحیہ نگار عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی، فرحت اللہ بیگ اور امتیاز علی تاج ہیں۔ عظیم بیگ چغتائی نے بہت سے ناول لکھے ہیں۔ کولتار شریر بیوی، خانم ان کے مشہور ناول ہیں۔ وہ اپنے ناولوں میں مضحکہ خیز صورتیں اور واقعات پیدا کرتی ہیں جو پڑھنے والوں کے لبوں پر ہنسی پیدا کرتے ہیں۔

شوکت تھانوی کے ناولوں میں سودیشی ریل، انشاءاللہ، ماشاءاللہ، بکواس وغیرہ مشہور ناول ہیں۔ شوکت تھانوی کے ناولوں میں خالص مزاح کے نمونے ملتے ہیں۔ وہ معاشرتی اور خانگی زندگی کو بڑے ہلکے پھلکے انداز میں بیان کرتے ہیں اور اس میں مزاحیہ کیفیت پیدا کر جاتے ہیں۔ وہ سنجیدہ حقیقتوں کے پیچھے نہیں بھاگتے بلکہ خود ہی ایک انوکھی صورتحال پیدا کر لیتے ہیں۔ اس میں مبالغہ کی ایسی کیفیت ہوتی ہے جو مزاح کا موجب ہوتی ہے۔ ان کے ہاں سنجیدگی اور متانت کم ہے۔ ان کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے قاریوں کے لئے تفننِ طبع کا سامان پیدا کریں۔

اُردو کے مزاحیہ ناولوں میں امتیاز علی تاج کا ناول چچا چھکن بہت دلچسپ اور مزاح خیز ناول ہے۔ فن کے ترازو میں تولیں تو اسے ناول مشکل ہی سے کہا جا سکتا ہے۔ لیکن چونکہ اس میں کہانیوں کا تسلسل ہے اس لئے ناولوں کے ضمن میں اس کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔

سرشار کے خوجی اور سجاد حسین کے حاجی بغلول کی طرح امتیاز علی تاج کا کردار چچا چھکن اور ادب کے امتیازی نشان ہیں۔

اُردو میں مزاحیہ ناول بہت کم ہیں تاہم ان کی مزاح نگاری کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اس کا ایک حصہ سنجیدہ مزاح نگاری ہے۔ سنجیدہ مزاح نگاری گاہے گاہے طنز کی صورت اختیار کر لیتی ہے مزاح آفرینی کی ایک صورت الفاظ کے ذریعے مزاح پیدا کرنا ہے۔ اس کی دوسری صورت یہ ہے کہ مزاح نگار اپنے کردار کے حلئے یا کسی عمل سے مزاح پیدا کرے۔ مزاح کی تیسری صورت یہ ہے کہ مزاح نگار صورت احوال سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ زندگی کی ناہمواریوں اور انسانی کرداروں کی حرکتوں اور کاموں میں ایسے مبالغے پیدا کرتا ہے کہ اس میں مزاح اور خوش طبعی کا پہلو پیدا ہو جاتے۔

سوال :۔ اُردو ناول کے ارتقاء میں مرزا محمد ہادی رسوا کے ناولوں کا مقام متعین کیجئے؟

جواب :۔

مرزا ہادی رسوا کے ناول

اُردو ناول کی تاریخ میں سب سے اہم شخصیت مرزا ہادی رسوا کی ہے۔ ہادی رسوا مختلف مشاغل اور مصروفیات کے حامل تھے۔ ان کا مطالعہ اور دلچسپیاں صرف ادبیات تک ہی محدود نہ تھیں بلکہ سائنس، علم نجوم اور دیگر علوم سے گہری واقفیت رکھتے تھے۔ بحیثیت ناول نگار رسوا نے امراؤ جان ادا، ذات شریف لکھے۔ انھوں نے امراؤ جان ادا ۱۸۹۶ء میں تحریر کیا اور باقی ناول بیسویں صدی کے شروع میں معرضِ وجود میں آتے۔ اس اعتبار سے رسوا انیسویں اور بیسویں صدی کے درمیان انصالی کڑی رکھتے تھے۔ اسی طرح ان کا شہرۂ آفاق ناول امراؤ جان ادا اور ناول نگاری کی تاریخ میں انصالی حیثیت رکھتا ہے۔ رسوا کی تمام تر ادبی شخصیت کا دارومدار اسی ناول پر ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس ناول کا شمار اُردو کے عظیم ناولوں میں ہوتا ہے۔ موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے مرزا رسوا کو ماقبل کے ناول نویسوں پر فوقیت حاصل ہے۔ بلکہ یہ کہنا مبالغہ نہیں ہے کہ اُردو میں جدید ناول کا تصور اسی ناول کا رہینِ منت ہے۔ رسوا مغربی اور مشرقی ادب سے بخوبی واقف تھے۔ ہو سکتا ہے کہ اس ناول کی تکنیک پر مغربی ناولوں کی تکنیک کا اثر ہو۔ اس سے قطع نظر اُردو قارئین کے رُوبرو پہلی مرتبہ ناول کا فن اپنی تمام تر نزاکتوں

کے ساتھ رونما ہوتا ہے کہ ناول کا مقصد صرف پند و موعظت نہیں ہے بلکہ اس میں ترغیب اور قصے کے ذریعے بھی مافی الضمیر کو اس طرح ادا کیا جا سکتا ہے کہ قصے کی دلچسپی اور مافی الضمیر کی مقصدیت جوں کی توں برقرار رہتی ہے اور امراؤ جان ادا اس اعتبار سے قدیم اور جدید ناول نویسی کے درمیان اتصالی حیثیت رکھتا ہے کہ اس میں جس موضوع کا انتخاب کیا گیا ہے اس کا تعلق ۱۸۵۷ء اور اس کے بعد کے زوال پذیر لکھنؤ کے معاشرے سے ہے۔ فنی اعتبار سے ناول کے قصے کے دوران اشعار کی فراوانی ماقبل کے ناولوں کے اثر کو لیتے ہوتے ہے۔ اس کے علاوہ اس ناول میں تمام فنی ہنرمندی ناول کے جدید تصور کی پیداوار ہے۔ رسوا سے قبل اردو ناول موضوعاتی اعتبار سے خاص دائروں میں حرکت کرتا ہے۔ نذیر احمد، حالی اور شرر کے پیشِ نظر ٹھوس مقصدیت تھی۔ اپنے دینی نظریات اور مقصدیت کے زیر اثر انہوں نے صرف ان موضوعات کو منتخب کیا جن کا تعلق اصلاح معاشرہ اور تطہیر اخلاق عمومی سے ہے۔ جہاں تک سرشار کا تعلق ہے ان کے یہاں ظرافتِ قصہ گوئی اور زندگی کے بارے میں ہلکا پھلکا رویہ کارفرما ہے۔ سرشار نے بھی لکھنوی تہذیب کی عکاسی کی ہے مگر ان کے اور رسوا کے لکھنؤ میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ رسوا نے امراؤ جان ادا کے موضوع کے انتخاب میں جرأت کا ثبوت دیا ہے۔ اسوقت کے مسلم معاشرہ میں طوائف کی زندگی کے واقعات کو ادبی صورت میں پیش کرنا ایک معمولی سی بات نہیں۔ رسوا کے نزدیک ہر طرح کے انسانی واقعات اور کرداروں کو ناول کا موضوع بنایا جا سکتا ہے بالالفاظ دیگر رسوا کی اخلاقی قدریں ان کے فنی تقاضوں میں حائل نہیں ہوتیں۔ یعنی ناول لکھتے ہوتے ذہنی نظریات اور اخلاقی غیر جانبداری کا آغاز رسوا سے ہوتا ہے۔ وہ کرداروں کے منہ سے اپنے نظریات کا اظہار کرنے کی بجائے خود کرداروں کو اجاگر ہو کر اپنے اظہار کا موقع دیتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ رسوا نے اردو میں کرداری ناول کا آغاز کیا۔ انہوں نے اس ناول کا واقعاتی تانا بانا صرف ایک فرد کی شخصیت کے گرد بنتا ہے اور ناول میں تمام واقعات اور دیگر کردار اسی سے الہام لیتے ہیں۔ تیسرے یہ کہ اردو ناول کی تاریخ میں کرداروں کی نفسیاتی تحلیل و تجزیہ کا آغاز رسوا سے ہوتا ہے یعنی کرداروں کی ان کی نفسیات کے حوالے سے پیش کرنا اور ان کے عوامل اور رویوں سے ان کی وضاحت کرنے کا رواج رسوا سے ہوتا ہے۔ چہارم یہ کہ ناول کے کرداروں میں اندرونی تصادم کے ذریعے واقعات میں تسلسل کے موسس رسوا ہیں۔ پنجم یہ کہ ناول کے ذریعہ اس طرح نقطۂ نظر کو پیش کرنا کہ کہانی نقطۂ نظر پر اس طرح حاوی ہو کہ قصے اور نقطہ میں تمیز کرنا مشکل ہے۔ ہر دو ایک دوسرے کا نعم البدل معلوم ہوں۔ اس تکنیک کو رسوا نے اردو ناول میں متعارف کرایا۔ رسوا مقصدیت اور نقطہ نظر کو پہلے سے معین کرنے کے بجائے کرداروں۔

کے عوامل اور واقعات کی ترتیب کے ذریعے نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔ ان کا طرزِ استدلال منطقی ہونے کی بجائے انسانی ہے۔ ششم یہ کہ رسوا نے ناول کے لئے ایک نیا لسانی اسلوب وضع کیا۔ نذیر احمد کا اسلوب بھاری بھرکم اور ضرورت سے زیادہ سنجیدہ ہے۔ وہ ناول لکھتے وقت کافی حد تک جذباتی میکانکیت کا اظہار کرتے ہیں۔ شرر بھی نذیر احمد کی طرح اپنی مقصدیت سے اس طرح پیوست ہیں کہ ناول کے دوران اکثر جذباتی ہو جاتے ہیں۔ سرشار کے یہاں برجستگی تو ضرور ہے مگر وہ اکثر کہانی کی قیمت سے قوتِ اظہار کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان ناول نگاروں کے برعکس رسوا کا لسانی اسلوب سلجھا ہوا اور منجھا ہوا ہے۔ امراؤ جان ادا میں ناول کے کرداروں کے رنگ و آہنگ کے ساتھ ان کا لسانی اسلوب بھی بدلتا رہتا ہے۔ ہفتم یہ کہ رسوا ناول کی تکنیک میں اختصار اور اطناب کے ذریعے کہانی کو اُجاگر کرتے ہیں۔ جس طرح لکھے ہوتے وہ ثقیل الفاظ سے کام لیتے ہیں اسی طرح وہ واقعات کا کھلا اعلان کرنے کی بجائے اِیمائیت سے کام لیتے ہیں۔ مجموعی اعتبار سے رسوا کی واحد شخصیت ہے جس نے انیسویں صدی میں ناول نویسی کے فن کو اس عروج تک پہنچا دیا اور اس میں اس حد تک اضافے کئے کہ جملہ ناول نگار ان کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔

ان کے ساتھ ہی مولانا راشد الخیری اور منشی سجاد حسین کے نام ناول کی تاریخ میں نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔ دونوں کے میدان مختلف ہیں۔ منشی سجاد حسین "اودھ پنچ" کے ایڈیٹر تھے۔ خود زندہ دل اور شگفتہ طبع باغ و بہار شخصیت تھے۔ یہی خصوصیات ان کے ناولوں میں دکھائی دیتی ہیں۔ حاجی بغلول انکا لافانی کردار ہے جو تاریخِ مزاح و ظرافت کے زندہ جاوید کرداروں کے ساتھ کھڑا نظر آتا ہے۔ مولانا راشد الخیری مولوی نذیر احمد سے متاثر تھے۔ چنانچہ انھوں نے عورت اور اصلاحِ عورت پر اپنی قوتوں کو محدود کر رکھا تھا۔ علامہ موصوف کی کوشش عورت کی معاشرتی و اخلاقی اصلاح کے ساتھ ساتھ اس کی معاشرتی حیثیت کو بلند کرنے پر لگی رہتی تھیں۔

سوال :۔ مولوی نذیر احمد نے اردو ناول کو اصلاح معاشرہ کے لئے وسیلے کے طور پر استعمال کیا۔ تبصرہ کیجئے۔ اور اپنے جواب کے حق میں دلائل دیجئے؟

جواب :۔ مولوی نذیر احمد کی وہ تصانیف جن کو ناولیں کہا جاتا ہے (مرآۃ العروس۔ بنات النعش۔ توبۃ النصوح۔ ابن الوقت۔ رویائے صادقہ، محصنات اور ایامیٰ) دراصل تمثیلی افسانے ہیں۔ یوں تو ان کی تمام کتابوں کا مقصد بھی مسلمانوں کی معاشرت کو درست راہ پر لگانا ہے۔ مگر ان میں طریقۂ درس و تدریس

ایک خاص نوعیت، دلچسپی اور ادبی لطف رکھتا ہے۔ یہاں تک کہ ان میں سے کچھ اُردو ادب کے شہ پارے ہیں اور ہر گھر میں مقبولیت بھی حاصل کر چکی ہیں۔ ان میں سے اہم معاشرتی مسائل کو دلچسپ فرضی قصوں کے ذریعہ اس طرح پیش کیا گیا ہے۔ جیسے کسی کڑوی دوا کو حلق کے نیچے اُتارنے کے لئے اس پر شکر لپیٹ دی جاتی۔ مولوی صاحب مرحوم کا یہ عقیدہ تھا کہ.....!

"جو آدمی دنیا کے حالات پر غور نہیں کرتا اس سے زیادہ کوئی بیوقوف نہیں ہے اور غور کرنے کے لئے دنیا میں ہزاروں طرح کی باتیں ہیں۔ لیکن سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے۔"

اور اس عقیدہ کے ماتحت انہوں نے اپنے ماحول کا نہایت گہری نظر سے مطالعہ کیا۔ اپنی قوم کی زبوں حالی سے گہرے طور پر متاثر ہوئے اور اس قوم کی زندگی کو سچی انسانیت کے راستے پر لگانے کا جذبہ شدت سے ان کے دل میں پیدا ہوا۔ ساتھ ہی ساتھ قدرت نے ان کو ایک خاص قسم کی تخیلی قوت بھی دی تھی۔ جس کی مدد سے انہوں نے اخلاقی مسائل کو تخیلی مجسموں کے جاموں میں ملبوس کیا۔ اور نہایت دلچسپ اور جیتی جاگتی تمثیلیں لکھیں جو شاید تمام اسلامی ادب میں اپنی مثل و نظیر نہیں رکھتیں۔

ادب میں تمثیل نگاری بہت پرانی چیز ہے، مگر اس کے طریقے مختلف ہیں۔ ان تمام طریقوں میں سب سے زیادہ اہم طریقہ یہ ہے کہ کسی اخلاقی صفت کو ایک تخیلی مجسمہ دے دیا جاتا ہے، اور اس کی بابت ایسا قصہ بیان کیا جاتا ہے جس میں وہ صفت کا مجسمہ دلچسپ واقعوں سے گزر کر اپنی اخلاقی اہمیت کا نتیجہ خیز نقشہ پیش کر دیتا ہے۔ اس قسم کی تمثیل کو ALLEGORY کہتے ہیں۔ قرونِ وسطیٰ میں مغرب میں اس قسم کی تمثیلوں کو بہت فروغ حاصل ہوا۔ وہ نظموں میں بیان ہوتی تھیں اور ان پر رومانی داستانوں کا رنگ غالب رہتا تھا۔ یعنی اخلاقی صفات کے مجسمے دور از قیاس تمثیلی مراحل طے کرتے ہوئے تمثیلی دیوؤں اور پریوں وغیرہ سے ملتے جلتے یا لڑتے لڑاتے ایک خاص مقصد کے بجا لانے میں کامیاب ہوتے ہوتے دکھائے جاتے تھے۔ اس کی بہترین مثالوں میں سے اسپنسر کی فیری کوئین ہے جس میں شاعر نے ارسطو کی اخلاقیات کے مطابق بارہ اخلاقی صفات کو الگ الگ مجسمے دے کر بارہ حصوں میں کچھ مدارج طے کرتے ہوئے دکھانے کا خیال تھا۔ مگر اس نظم کے سات حصے بھی پورے نہ ہو سکے۔ اسکے پہلے حصے میں جو شاعرانہ تمثیل نگاری کی اعلیٰ ترین مثالوں میں سے ہے۔ پرہیزگاری کے شہسوار کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ شہسوار اپنی محبوبہ حق کے ساتھ میدان عمل کو طے کرتا ہوا غلطی کے اژدہے کو مار کر ریاکاری کی جادوگری کے جال سے نکل کر پھر حق سے ہم آغوش ہو جاتا ہے۔ یہ ایک

دلچسپ رومانی قصہ ہے جس میں پرستانی، عجائباتی، دوراز قیاس دنیا کے پردوں میں اخلاقی حقیقتیں پنہاں نظر آتی ہیں۔ مگر سترھویں صدی کے وسط میں جب عوام کی روشنی نے انسانوں کی روزمرہ زندگی کو محض خیالی دنیا سے زیادہ دلچسپ کر دیا اور ادیبوں نے حقیقت یا واقعیت نگاری کی طرف رجوع کیا۔ تو تمثیلیں بھی افسانہ ہائے دیو و پری کے بجائے روزمرہ کی زندگی کے واقعات پر مبنی ہونے لگیں اور بجائے نظم کے نثر میں تحریر کی گئیں۔ ایسی تمثیلوں کی بہترین مثالیں بنین کی تصانیف ہیں۔ بنین کی بہترین تمثیل پلگرمز پروگریس ہے۔ اس کے پہلے حصے میں عیسائیت کے مجسمے کرسچن کو اپنے گناہوں کا بار محسوس کرنے کے بعد راہ نجات کے منازل طے کرتے ہوتے اور گوناگوں تمثیلی دشواریوں تمثیلی مقامات اور تمثیلی افراد سے مل کر آگے بڑھتے ہوتے آخر میں آسمانی شہر میں داخل ہوتے ہوتے دکھایا گیا ہے۔ اس تمثیل میں تمام اخلاقی مجسمے، مقامات وغیرہ حقیقی اور واقعی ہیں اور ان کو ایسی تخلیقی قوت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ ان میں ایک عجیب زندگی نظر آتی ہے۔ مگر یہاں بھی کہیں کہیں رومانی تصورات سے کام لیا گیا ہے۔ جیسے راستہ میں کرسچن کو ایک دیو ناامیدی اپنے قلعہ میں قید کر لیتا ہے وغیرہ۔ اس لئے میں اس کو خالص نثری اور واقعاتی تمثیل نہیں سمجھتا۔ بنین کی وہ تمثیل جو پورے طور پر واقعیت میں ڈوبی ہوتی ہے۔ بڑے آدمی کی زندگی اور موت ہے۔ اس میں مسٹر بیڈمین کی پیدائش سے لے کر موت تک کے تمام حالات بیان ہوتے ہیں۔ ان تمام باتوں کا جو بدکاری سے منسوب ہیں یکجا کر کے ایک جیتا جاگتا انسان نما مجسمہ بنایا گیا ہے۔ اور بیڈمین کے حالات بیان کرنے کے سلسلہ میں اس وقت کی انگریزی سوسائٹی کا نہایت واقعاتی نقشہ بھی پیش ہو جاتا ہے۔ مولوی نذیر احمد کی تمثیلیں بھی تمام تر اسی قسم کی ہیں۔ ان کے سوانح نگار کی رائے ہے کہ ان کی انگریزی کی قابلیت آج کل کے بی اے سے کسی طرح کم نہ تھی۔ انہوں نے الف لیلہ کا انگریزی ترجمہ پڑھا تھا۔ بنین کی کتابیں نہایت سلیس اور سہل زبان میں لکھی ہوتی ہیں۔ اور ہائی سکول کا لڑکا انہیں آسانی سے سمجھ سکتا ہے ممکن ہے کہ یہ تصانیف مولانا کی نظر سے گذری ہوں۔ مگر نہ تو ان کی تصانیف ہی سے اور نہ کسی اور ہی ذریعہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ بنین کے نام سے بھی واقف تھے۔ مگر جو شخص ان کی تمثیلوں سے ایک طرف اور بنین کی تمثیلوں سے دوسری طرف واقف ہو۔ اس کو ان دونوں میں صاف صاف مناسبتیں نظر آتی ہیں۔

غرض مولانا کی یہ ساتوں تصانیف نثر میں طویل واقعاتی تمثیلیں ہیں۔ ان میں سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ہر ایک میں کسی نہ کسی مسئلہ پر زور دیا گیا ہے جس کا درس مصنف کا مقصدِ اولی

ہے۔ اس قسم کا مقصد ہر قسم کی تصانیف کا ہو سکتا ہے۔ اس لئے اس مقصد ہی کی وجہ سے ان کو تمثیل کہنا درست نہیں ہے۔ دراصل اس مقصد کو کسی فرضی قصہ کے ذریعے ادا کیا گیا ہے۔ جس کے واقعات مصنف کے اخلاقی مقصد کے بالکل موافق ظہور میں آتے ہیں۔ یہی امر اُن کی تمثیلی صنعت کے سلسلہ میں زیادہ اہم ہے۔ کیونکہ تمثیل کے قصے کی ساخت کو کسی اخلاقی مقصد سے ثابت کرنا چاہیئے۔ تاکہ وہ مقصد واضح ہو سکے۔ ورنہ عام طور پر دنیا میں جو واقعات ایک ہی شخص پر گذرتے ہیں۔ وہ اس قدر مختلف قسم کے ہوتے ہیں اور ان میں اس قدر تنوع ہوتا ہے کہ ان سے کوئی ایک سبق اخذ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے تمثیل نگار کا اپنے قصے میں صرف اس قسم کے واقعات کو یکجا کرنا پڑتا ہے۔ جن سے اس کا مخصوص مقصد ادا ہو سکے۔ مولانا کے قصے بالکل اسی طرح کے ہیں اور اگر ان کا عام تجربے سے مقابلہ کیا جائے تو وہ اس سے بالکل مختلف معلوم ہوں گے مگر تمثیل کے سلسلے میں جو امر سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے وہ یہ ہے کہ تمثیل کے افراد انسان نہیں ہوتے بلکہ کسی صفت کے مجسمے ہوتے ہیں۔ اور ان کے نام بھی عام انسانوں کے ناموں سے مختلف اس صفت پر ہوتے ہیں۔ جس کا وہ مجسمہ ہوتے ہیں۔ یعنی اسمِ بامسمیٰ ہوتے ہیں۔

ان تصنیفات کے واقعی پہلو پر نظر کرتے ہوئے ان کو ناولیں بھی کہہ دیا گیا ہے۔ اور یہ غلطی عام ہو گئی ہے کہ مولانا اُردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔ اُن کی تصنیفات اس قدر کھلی ہوئی تمثیلیں ہیں کہ اُن کو ناول کہنے والوں پر تعجب ہوتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر تمثیلیں ہی ہیں اور ناول سے اسی حد تک ملتی ہوئی ہیں جس حد تک طویل نثری تمثیلوں کو ہونا چاہیئے۔ یہ کوئی ضروری بات نہیں ہے۔ قریب قریب ہر بڑے ناول نگار نے اپنی ناولوں کو درسِ اخلاق کا ذریعہ ٹھہرایا۔ انگریزی کی سب سے پہلی ناول ۔ رچرڈسن کی "پامیلا" بالکل اخلاقی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے اور یورپ کے بہترین ناول نگار ٹالسٹائے کی تمام ناولیں درسِ اخلاق ہی کی غرض سے لکھی گئی تھیں۔ لہذا یہ صفت ناول اور تمثیل کے درمیان امتیازی فرق نہیں کہلائی جاسکتی۔ دونوں اصناف کے درمیان فرق اصل میں طرف یا ٹکنیک کا ہے۔ ناول تمثیل کی ترقی یافتہ فارم ہے۔ جیسے ڈرامہ "مارلیٹی پلے" یعنی اخلاقی تماشے کا یہانتک ترقی یافتہ کہ دونوں کے طریقوں میں ایک حد تک تضاد ہو گیا ہے۔ تمثیل میں اخلاقی صفات کے مجسمے پیش کئے جاتے ہیں۔ ناول میں ایسے انسانی کردار ہمارے سامنے لائے جاتے ہیں جو ہم کو روزمرہ کی زندگی میں ملتے ہیں۔ اس طرح ناول نگار کا بہترین کردار وہ ہوگا جو کچھ انفرادی صفتیں رکھتا ہو اور ساتھ ہی ساتھ کچھ عام انسانی صفتیں بھی اس میں نمایاں ہوں۔ برخلاف اس کے تمثیل کا کردار کسی

ایسی اخلاقی صفت کا مجسمہ ہوگا جیسا کسی انسان کا ہونا ممکن ہی نہیں۔ اسی طرح تمثیل اور ناول میں عینیت اور واقعیت کا تضاد ہے۔ اس امر کو واضح کرنے کے لئے بنین کے مسٹر بیڈ مین کو لے لیجئے۔ اس کا نام ہی ایسا ہے کہ زندگی میں کسی کا نہ ہوگا۔ یعنی ایک اخلاقی صفت سے متعلق ہے۔ پھر اگر اُن سب باتوں اور حرکتوں پر غور کیجئے جو اس سے وابستہ ہیں تو معلوم ہو جاتے گا کہ اس کا کردار کس قدر اسم بامسمّی ہے غرض کہ وہ ایک رُوح پھونک دی ہے۔ برخلاف اس کے رچرڈسن کی پامیلا کو دیکھئے۔ یہ غریب و شریف ماں باپ کی سیدھی سادھی بچی ہے۔ اس کو ایک لیڈی پالتی ہے اور تعلیم و تربیت دیتی ہے۔ اس لیڈی کے جوان و عیاش صاحبزادے پامیلا پر نگاہ رکھتے ہیں اور ماں کے مرتے ہی اُسے اپنے دام میں گرفتار کرنا چاہتے ہیں۔ پامیلہ کو اپنی عصمت بہت پیاری ہے اور بڑی بڑی مشکلوں میں پڑ کر بھی وہ اپنے تئیں بچالاتی ہے۔ آخر میں وہ لارڈ کو راہِ راست پر لے آتی ہے۔ اور وہ اس سے شادی کر لیتی ہے۔ پامیلا کی انفرادی صفت عصمت ہے۔ مگر نہ وہ عصمت کا مجسمہ ہے اور نہ اس کا نام چیسٹٹی (عصمت بیگم) ہے۔ وہ ناول کا کردار ہے تمثیل کا مجسمہ نہیں۔ مگر رچرڈسن کی تصنیف ناول کی ابتدا ہے اور پامیلہ کی عصمت اگر تمثیلی نہیں تو مثالی ضرور ہے۔ اس لئے فیلڈنگ نے اس پر یہ اعتراض کیا تھا کہ پامیلا کی عصمت جذباتی ہے واقعاتی نہیں۔ کیونکہ حقیقت میں کوئی عورت کسی مرد سے محبت کرتے ہوئے محض اپنی عصمت کو قائم رکھنے کے لئے ایسی کشاکش سے باعصمت نہیں بچ سکتی جیسی کہ پامیلا کو درپیش ہوتی۔ فیلڈنگ نے رچرڈسن کی اس جذباتیت کا مذاق اڑانے کے لئے اپنے پہلی ناول ...
"جوزف اینڈ ریوز" لکھی جو صحیح حقیقت نگاری کی پہلی مثال ہے اور جس سے واقعیت نگاری کی بنیاد پڑتی ہے۔ اگر ہم بنین سے فیلڈنگ تک کے قصہ نگاروں کا مطالعہ کریں تو ہم کو معلوم ہو جاتے گا کہ کس طرح تمثیل کا فن ترقی کرتے کرتے ناول کے فن میں تبدیل ہوگیا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی دیکھیں گے کہ تمثیل کے اثرات فیلڈنگ کے ناولوں میں بھی صاف صاف دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً اس کے شاہکار "ٹام جونز" میں آل ورتھی یا اسکوائر وسٹرن پورے پورے تمثیلی مجسمے ہیں۔ مگر بنین اور فیلڈنگ کے فنون کو ایک ہی سمجھنا غلطی ہے۔ کیونکہ بنیادی طور پر یہ دونوں مختلف بلکہ متضاد فن ہوگئے ہیں۔ اس لئے مولانا نظیر احمد کی تمثیلوں کو ناولیں کہنا بھی غلط ہے۔ کیونکہ ان کا فن تمام تر تمثیلوں کا فن ہے۔

اپنے زمانے کے بیشتر ادیبوں کی طرح مولانا بھی مدرس اخلاق پہلے ہیں، اور فنکار بعد میں۔ وہ زمانہ ہی ایسا تھا جبکہ انگریزی نشاۃ الثانیہ کی روشنی نے صاحب عقل و فہم مسلمانوں کو اپنی قوم

کی زبوں حالی کی طرف متوجہ کیا اور ان لوگوں نے اس قوم کو قعرِ ندامت سے نکالنے کی کوشش شروع کی۔ مسلمانوں کی بگڑتی ہوئی معاشرت کو صحیح راہ پر لگانے کے لئے مولانا بھی اپنی سی کوشش میں مصروف رہے۔

اس سلسلہ میں اُن کی نگاہ سب سے پہلے امور خانہ داری پر پڑی اور انہوں نے ایک گھریلو تمثیل "مراۃ العروس" تصنیف کی۔ یہ کتاب ایک کافی طویل وعظ سے شروع ہوتی ہے جس میں لڑکیوں کو خاص طور پر ہنرمندی یا سگھڑاپن سیکھنے کی ہدایت کی گئی ہے۔ یہ وعظ یوں ختم ہوتا ہے۔

"غرض یہ کہ کل خانہ داری کی درستی عقل پر ہے اور عقل کی درستی علم پر موقوف ہے تم کو ایک لطیف قصہ سناتے ہیں۔ جس سے تم کو معلوم ہوگا کہ بے ہنری سے کیا تکلیف پہنچتی ہے۔"

اس کے بعد اکبری بیگم عرف مزاج دار بہو کا قصہ شروع ہوتا ہے۔ یہ صورت اپنے سسرال میں ہے۔ مگر سسرال سے عاجز ہے اور اپنے میاں کو لے کر الگ ہو جانے پر تلی ہوتی ہے۔ اس کی صحبت کمینی عورتوں کی ہے۔ اس بات پر میاں سے جھگڑا ہوتا ہے وہ جھلاتی ہے۔ اپنے تئیں کوستی پیٹتی ہے اور پاندان کو لات مار دیتی ہے۔ یہ حالت اس کے مزاج کی ہے اور پھر کھانے پکانے، سینے پرونے غرضیکہ کسی گھریلو کام کی اسے کوئی تمیز نہیں ہے۔ عید کے دن سسرال سے بگڑ کر میکے چلی جاتی ہے۔ عید کے تحائف میں میاں سے بھٹے اور سنگھاڑے اور جھڑ بیری کے بیرے اور مٹر کی پھلیاں اور بہت سی نارنگیاں ایک ڈفلی ایک خنجری کی فرمائش کرتی ہے۔ اپنی ماں کے ذریعہ اپنے میاں پر زور ڈلوا کر الگ گھر میں رہنا شروع کرتی ہے۔ یہاں اُسے تو سہیلیوں سے فرصت نہیں ہوتی۔ اور گھر کا گھروایا ہو جاتا ہے۔ نہ کھانے کا ٹھیک اور نہ کسی چیز کا۔ میاں کے پہلے ہوشیار کر دینے پر بھی وہ ایک دھوکے باز عورت کے حوالے اپنے سب زیور کر دیتی ہے، اور پھر اُلٹی میاں پر الزام دیتی ہے اور لڑتی ہے۔ یہ قصہ اس نصیحت کے ساتھ ختم ہوتا ہے۔

"جو لڑکیاں چھٹپن میں لاڈ و پیار میں رہا کرتی ہیں اور ہنر اور سلیقہ نہیں سیکھتیں یوں اکبری کی طرح عمر بھر رنج اٹھاتی ہیں۔"

یہ مولانا کی نصیحت کا منفی پہلو ہے۔ یعنی اس میں بتایا گیا ہے کہ ایسی ایسی باتیں لڑکیوں میں نہ ہونی چاہییں۔ اس کے بعد اس نصیحت کا مثبت پہلو آتا ہے اور جو اس جملہ سے شروع ہوتا ہے۔

"اب سنو اصغری کا حال۔"

اصغری بیگم اکبری کی چھوٹی بہن مگر اس سے اس قدر مختلف تھی کہ وہ مزاج دار بہو تھی اور

تمیزدار بہو۔ مولانا نے اصغری کی حالت کا اکبری کی حالت سے قصہ کے شروع ہی میں مقابلہ کر دیا ہے پھر قصہ شروع کیا ہے اور اس قصہ میں اُن کا مخصوص طریقہ درس جمتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اصغری کی شادی ہونے والی ہے تو اس کا باپ دوراندیش خاں ایک طویل خط اس کو بھیجتا ہے جو پند و نصائح سے بھرا ہوا ہے۔ سسرال میں آکر اصغری پہلے تمام حالات سے آگاہی حاصل کرتی ہے اور اپنی نند محمودہ کو جسے اکبری مارا کرتی تھی اپنا جاسوس بنالیتی ہے۔ امور خانہ داری میں وہ طاق ہے اور کوئی اسے دھوکہ نہیں دے سکتا۔ وہ اپنی سسرال کے تمام امور ایک نوکرانی ماما عظمت کے پورے طور میں قابو میں پاتی ہے۔ یہ نوکرانی ہر طرح خرچہ بڑھاتے ہوتے ہے۔ اور بازار والوں کا قرضہ چڑھاتی چلی جاتی ہے نہایت ہوشیاری کے ساتھ اصغری اس پر قابو پاکر اسے نکال دیتی ہے اور سب قرضہ ادا کر دیتی ہے اور پھر ماما دیانت کو ملازم رکھ کر گھر کو نہایت سلیقہ سے چلاتی ہے۔ علاوہ بریں اصغری نے گھر میں ایک مکتب بنا رکھا ہے جہاں طرح طرح کی لڑکیوں کو تعلیم دینے میں اس کا سارا وقت صرف ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں اس نے رئیس گھرانوں سے بھی تعلقات بڑھاتے ہیں اور اپنی نند محمودہ کی شادی کے لئے کافی روپیہ فراہم کرنے میں بھی وہ اعلیٰ سلیقہ دکھاتی ہے۔ پھر وہ مسجدیں بنواتی ہے۔ بازار لگواتی ہے اور اپنے تمام عزیزوں کو ٹھیک روزگار سے لگواتی ہے۔ وہ تمیزداری کی مکمل عینی تصویر ہے اور خانہ داری کے ہر ہر امر کو سلیقہ سے برتنے کے لئے اس کی ہر ہر حرکت مشعلِ راہ ہو سکتی ہے۔ ان قصوں کو سامنے رکھ کر مولانا نے لڑکیوں کے لئے نہایت اعلیٰ درس بہم پہنچایا ہے اور جب تک گھریلو زندگی قائم ہے اس درس کی اہمیت باقی رہے گی اور اکبری اصغری کا قصہ مقبول عام رہے گا۔ یوں تو اس کتاب کا سبق ہندوستان کے مسلمانوں ہی کے لئے مخصوص معلوم ہوتا ہے۔ مگر گہری نظر ڈالنے والوں کو یہاں مزاجداری اور تمیزداری کی دائمی اخلاقی قدریں ملتی ہیں اور ان پر دنیا کے ہر گوشہ میں کامیاب زندگی کا دار و مدار ہے۔

اصغری تمیزداری کا مکمل نمونہ ہی نہیں اس صفت کی اعلیٰ مدرس بھی ہے اور "مراۃ العروس" میں مولانا وعدہ کرتے ہیں کہ اس طرزِ تعلیم پر الگ ایک کتاب لکھیں گے۔ یہ وعدہ بنات النعش سے پورا ہوتا ہے۔ اس کے بارے میں مولانا فرماتے ہیں۔

"یہ کتاب اسی "مراۃ العروس" ہی کا گویا دوسرا حصہ ہے۔ وہی بولی ہے۔ وہی طرز مراۃ العروس سے تعلیم اخلاق و خانہ داری مقصود تھی۔ بنات النعش سے وہ بھی مقصود ہے۔ مگر ضمناً۔ . . . . ."

یہ قصہ ایک بدمزاج اور شریر رئیس زادی حسن آرا سے شروع ہوتا ہے جو اصغری کے زیرِ تعلیم آکر بالکل بدل جاتی ہے اور نہایت سگھڑ لڑکی بن جاتی ہے۔ اس کتاب میں اصغری سے زیادہ پیش پیش اس کی ساختہ پرداختہ نند محمودہ ہے۔ مگر یہاں زیادہ زور اس طرزِ تعلیم پر ہے جو اصغری نے رائج کیا تھا اس لئے یہ تعلیمی تمثیل ہے۔ اس میں جو طرزِ تعلیم دکھایا گیا ہے۔ اسے PLAY-WAY کہتے ہیں مولانا اس سے بخوبی واقف نظر آتے ہیں اور یہ ان کے تخیّل و ذہن کا کرشمہ ہے کہ انہوں نے اس طریقہ کو مسلمان گھروں میں عمل کے لائق بنا دیا۔ اس وقت جبکہ تعلیم نسواں کافی رائج ہو گئی ہے۔ اس کتاب کی اہمیت زیادہ تر محسوس نہ کی جاتی گی۔ مگر مولانا کے زمانے میں جبکہ لڑکیوں کو اسکول بھیجنا گناہِ عظیم سمجھا جاتا تھا، یہ کتاب ایک گھریلو لڑکی کو عام تعلیم و تربیت بہم پہنچانے کا مکمل نسخہ ضرور تھی۔ اس وقت بھی اسکولی تعلیم کی خامیوں کو یہ کتاب شاید پورا کر سکے۔

خانہ داری اور تعلیم نسواں کے بعد مولانا کی توجہ مذہب کی طرف گئی۔ مذہب کا خیال اور مسائلِ دینی کی اہمیت پر زور اُن کی پہلی دو تمثیلوں میں بھی موجود ہے۔ مگر نبات النعش کا دیباچہ لکھتے وقت انہیں یہ دھیان تھا کہ معلومات علمی خاصتہً تعلیم دینداری کا ایک مضمون رہ گیا ہے۔ چنانچہ یہ مضمون "توبۃ النصوح" کا خاص موضوع ہے۔ اور اس لئے یہ کتاب ایک مذہبی تمثیل ہے۔ اس کتاب کا مقصد مولانا نے یہ بتایا ہے۔

"اس کتاب میں انسان کے اس فرض کا مذکور ہے جو تربیتِ اولاد کے نام سے مذکور ہے"۔ یہ مقصد مذہبی نہیں اور مولانا کو بھی اس بات کا خیال ہے۔ کیونکہ وہ کہتے ہیں۔

"ارادہ یہی تھا کہ بلا تخصیص مذہب تلقین حسن معاشرت اور تعلیم نیک کرداری و اخلاق کی فروعات لوگوں پر ثابت کی جاتے۔ لیکن نیکی کو مذہب سے جدا کرنا ایسا ہے جیسے کوئی شخص روح کو جسد سے یا بُو کو گُل سے، نور کو آفتاب سے یا عرض کو جوہر سے یا ناخن کو گوشت سے علیحدہ و منفک کرنے کا قصد کرے۔"

اس کتاب پر اس لئے مذہب کا رنگ غالب ہو جانا ضروری تھا۔ مولانا کو ہندوستان میں اختلافاتِ مذہب کا بھی خیال ہے اور اس کتاب میں انہوں نے مذہبی تذکرہ ایسے طور سے کیا ہے کہ دوسرے مذہب والے بھی اس سے مستفید ہو سکتے ہیں۔ غرض یہاں ہمارے سامنے ایک خاندان میں مذہبی اصلاح کا نقشہ پیش کیا جاتا ہے۔ اس خاندان کا سردار ہیضہ میں مبتلا ہو کر آسمانی مملکت کا ایک خواب دیکھتا ہے۔ اس خواب کی نوعیت مولانا کے مذہبی نظریئے کو واضح کرتی ہے

نصوح کو خدا کا گھر ایک فوجداری عدالت دکھائی دیتا ہے جہاں تمام تر زور مسئلہ جزا اور سزا پر ہے۔ خواب سے جاگنے کے بعد نصوح اپنے مذہبی عمل پر غور کرتا ہے اور پھر وہ اور اس کی بیوی فہمیدہ دونوں ہر بچے کی مذہبی اصلاح میں لگ جاتے ہیں۔ اس اصلاح کے سلسلہ میں تمام تر توجہ ایک عمل یعنی نماز پر ہے۔ فہمیدہ اپنی منجھلی لڑکی سے اصلاح شروع کرتی ہے۔ اور یہ لڑکی کمسن کچی لکڑی ہے۔ اس لئے بہت آسانی سے راہ پر آجاتی ہے۔ مولانا اس بات کو واضح کر دیتے ہیں کہ کمسنی ہی میں توبہ کرنے کی ضرورت بھی ہے تاکہ مفید ترین نتائج حاصل ہوں۔ نصوح اپنے چھوٹے بیٹے سلیم سے شروع کرتا ہے اور اسے معلوم ہوتا ہے کہ سلیم اپنے چند دوستوں کی نانی حضرت بی کے اثر سے صحیح راہ پر آچکا ہے اور مذہب کی پابندی کا جذبہ اس کے اندر گھر کر گیا ہے۔ فہمیدہ کو بڑی لڑکی نعیمہ کی اصلاح کے سلسلہ میں بڑی دقت پڑتی ہے۔ یہ لڑکی پھوہڑ ضدن اور نماز کو اٹھک بیٹھک کہنے والی بڑے فیل مچاتی ہے مگر آخر میں اس کی خالہ زاد بہن صالحہ اُسے راہِ راست پر لگا لیتی ہے۔ نصوح اپنے منجھلے بیٹے علیم کی طرف توجہ کرتا ہے اور اُسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ عیسائی پادریوں کے واعظوں سے اسے مذہب کی طرف کافی توجہ ہو گئی۔ علیم میں انسانی ہمدردی مصیبت میں لوگوں کی مدد کرنے کا جذبہ موجود ہے۔ اور نصوح اس جذبے کی قدر کرتے ہوئے علیم کو دینداری کا نمونہ بن جانے کی ہدایت کرتا ہے۔ نصوح کو سب سے زیادہ دقت اپنے سب سے بڑے بیٹے کلیم کے سلسلہ میں پیش آتی ہے۔ کلیم کے اندر وہ سب باتیں موجود ہیں جنہیں ہم کلچر کے دائرے میں لاتے ہیں۔ اس کا لباس، رہن سہن کا طریقہ، ادبی ذوق، شاعری سے مناسبت، مذہبی پابندیوں سے نفرت اُسے کلچر کا نمونہ دکھاتی ہیں جو اس وقت کے شریف زادوں میں نمایاں تھی۔ مگر مولانا اس کلچر کے دشمن ہیں۔ اس وجہ سے کہ اوّل یہ مذہب کے خلاف ہے۔ ایک قسم کی محض ظاہر داری ہے جو مرزا ظاہر دار بیگ کی طرح وقت پر کسی کام نہیں آتی۔ دوسرے یہ عقل کے خلاف ہے۔ کیونکہ کلیم کو اس قدر احمق بنا دیتی ہے کہ وہ اپنی زندگی کو پورے پورے طور پر تباہ کئے بغیر نہیں رہتا۔ کلیم کے واقعات سے مولانا کے مذہبی نظریئے پر بہت روشنی پڑتی ہے یہاں سلیم و علیم کے معاملات کی طرح اصولِ دین پر پابند ہو کر سادہ اور مفید زندگی بسر کرنے کا ہی سوال نہیں ہے بلکہ ادب یا کلچر اور مذہب کے چند خشک اصولوں کی پابندی کے درمیان کشمکش دکھائی دیتی ہے۔ اس کشمکش کے بیان اور نتیجہ سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا اس خاص قسم کی کٹھ ملائیت ہی کو مذہب سمجھتے ہیں جو عام بے تخیل کٹھ ملاؤں میں پائی جاتی ہے۔ اُن کے نظریئے کے مطابق سچا آدمی وہ ہے جس کی فطرت مردہ ہو۔ جو دنیوی اور دینی مفاد پر ایک چھوٹے دکاندار کی طرح نگاہ

رکھتا ہو ۔ اور جس کے پاس سے اعلیٰ خیالات اور زندہ تخیلات چھو کر بھی نہ گزرے ہوں ۔ یہاں مذہب وہ تسکین بخش راہ عمل نہیں ہے جو ہمیں صوفیوں کے یہاں یا بنیں کے یہاں ملتا ہے ۔ مذہب کی ان اعلیٰ صورتوں سے مولانا کو کوئی سروکار ہی نہیں معلوم ہوتا ۔ اس تصنیف میں ان کی انفرادیت اور مذہب کی بابت ان کا انفرادی نظریہ صاف صاف نمایاں ہے ۔ یہ نظریہ اُن کو ایک پست درجہ کا زاہد خشک بناتا ہے اس تصنیف کو سامنے رکھ کر جب ہم مولانا کی ہستی کا تصور باندھتے ہیں تو وہ ہمیں ایک کٹھ مُلّا نظر آتے ہیں ۔ جو اس بات پر ایک طرف دھیان ہی نہیں دیتا ۔ کہ مذہبی رسوم کی پابندی کس آسانی سے ایک ٹٹی کی آڑ ہو کر رہ جاتی ہے جس کی اوٹ میں ہر قسم کی بدکاری جائز کر لی جاتی ہے ۔ مگر ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ مولانا نے عام ذہنیت کے لئے ایک عملی نسخہ پیش کیا ہے ۔ دوا کڑوی ضرور ہے مگر کچھ خاص طبیعتوں کے لئے اس کا مفید ہونا بھی ضروری ۔ اور ایسی دوا کہاں ممکن ہے ۔ جو ہر مریض کے لئے اکسیر کا حکم رکھے ۔

مولانا کی سب سے اہم دلچسپی مذہب ہی سے تھی ۔ مگر انگریزی نشاۃ الثانیہ اپنے ساتھ ایک اور قدر لاتی تھی ۔ یعنی سیاست اس وقت ہر فرد کے سامنے دو متضاد راہیں تھیں ۔ ایک اسلام کی راہ دوسری برٹش حکومت کی راہ ۔ اور ان دونوں راہوں کے درمیان ایک راہ تلاش کر لینا اشد ضروری ہو گیا تھا مولانا کو اس پر بھی غور کرنا پڑا کہ ایک مسلمان کے حکومت سے کیسے تعلقات ہونا چاہیئے ۔ یعنی اسکی سیاسی حیثیت کیا ہو ۔ اور اس بات پر اپنی رائے کے اظہار کرنے کے لئے انہوں نے ایک سیاسی تمثیل "ابن الوقت" لکھی ۔ قبل اس کے کہ ہم اس کتاب میں مولانا کی سیاست پر نظر ڈالیں ۔ یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں لفظ سیاست کے عام مفہوم کی کچھ وضاحت کریں ۔ اس وقت تک افراد کے لئے اپنے ملک کی حکومت میں حصہ لینے کے خاص معنی یہ تھے کہ سرکار انگریزی کی نوکری کی جاتے ۔ آزادی کی تحریک کچھ بنگالیوں نے شروع کی تھی ۔ مگر اس کو مولانا نے حجت الاسلام کے منہ سے ایسا جنت کہلایا ہے جس کا کوئی ٹھکانا ہی نہیں ۔ سر سید احمد خاں نے مسلمانوں کی بہبود ہی اس امر میں دیکھی تھی کہ وہ انگریزوں کے وفادار بن جائیں ۔ اور انگریزی طرز زندگی ، انگریزی خیالات وغیرہ اختیار کر لیں ۔ مولانا کی نظر اس سیاسی تحریک پر تھی اور اسی کے متعلق انہوں نے ابن الوقت میں اپنی رائے دی ہے ۔ مولانا نے ابن الوقت کو ایک ایسا جیتی فرد تصور کیا ہے جو اگر سید احمد خان نہیں تو اُن کے نظریہ کے مطابق ضرور ہے ۔ اس کی زندگی یوں شروع ہوتی ہے کہ وہ غدر میں ایک عالی ظرف نوبل نامی انگریز کی جان بچا کر اسے اپنے گھر میں پناہ دیتا ہے ۔ غدر کے بعد یہ انگریز ابن الوقت کو متعدد قسم کے صلے دینے کے علاوہ اسکو اپنی طرز معاشرت پر

ے آنے کی کامیاب کوشش کرتا ہے۔ ابن الوقت اعلیٰ عہدے پر مقرر ہی نہیں ہو جاتا بلکہ بالکل انگریزوں میں گھل مل کر انہی کی طرح رہنے سہنے لگتا ہے۔ اس کے اس طرزِ عمل کو مولانا نے نہایت نفرت سے بیان کیا ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ اوّل تو انگریزوں کی طرح رہنا سہنا اُن کی نظر میں مذہب اسلام کے خلاف ہے اور دوم اس لئے کہ انگریزوں کے طریقے اس قدر فضول خرچی کے طریقے ہیں کہ اُن کو نبھانے کیلئے مال اور جائداد کا نقصان لازمی ہو جاتا ہے۔ پھر مولانا نے حجت الاسلام کا ایک مجسمہ پیش کیا ہے جو اسی حد تک اُن کا خود کا نمائندہ کہلایا جا سکتا ہے جس حد تک کہ ابن الوقت سرسید کا۔ حجت الاسلام کے ذریعے مولانا نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ انگریز حکام مسلمانوں کو ملازمتوں پر رکھنا تو چاہتے تھے مگر ساتھ ہی ساتھ وضع قطع اور خیالات میں وہ مسلمانوں کو پکا مسلمان ہی دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ حجۃ الاسلام ابن الوقت کو ایک خاص معاملے سے نکالتے ہیں جس میں وہ بے تکا پھنس گیا ہے۔ بات یہ تھی کہ انگریز حکام کو ابن الوقت کی طرزِ معاشرت ناپسند تھی اور ایک ہندو افسر کی لگائی بجھائی سے وہ لوگ اس سے اس قدر خفا ہو گئے تھے کہ وہ قریب قریب نوکری سے برخاست ہی کیا جانے والا تھا۔ حجۃ الاسلام، ابن الوقت کو اپنی راہ پر لگا کر انگریزوں سے سمجھوتہ کرا دیتا ہے۔ اس تمام قصہ سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مولانا ہر فرد کو سرسید کے خلاف اور اپنے موافق چلنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ سرسید کی تحریک اور اُن کے مخالف علما کی مخالفت کے درمیان مولانا آپ کا ایک انفرادی راستہ پیش کرتے ہیں۔ یہ مولانا کی سیاست ہے اور اسی کا درس ان کی کتاب کا خاص مقصد ہے۔ ہر مخصوص سیاسی موضوع کی طرح اس اور اسی کا درس ان کی کتاب کا خاص وقت ہے۔ ہر مخصوص سیاسی موضوع کی طرح اس کتاب کا مقصد بھی ایک خاص وقت کے لئے کچھ معنے رکھتا ہے۔ مگر اب زمانے کے بدل جانے سے بالکل بے کار ہو گیا ہے۔

ان چار تمثیلوں میں مولانا نے مسلمانوں کی معاشرت کا ہر مخصوص پہلو لے لیا تھا مگر پھر بھی کچھ اہم مسائل ان کے سامنے آ گئے۔ اور وہ ان کو تمثیل کا جامہ پہناتے گئے۔ چنانچہ "رویائے صادقہ" انہوں نے اس مقصد کے لئے لکھی کہ مسلمانوں کے درمیان مذہبی اختلافات کو ختم کر کے اُن کو تقلیدی نہیں بلکہ اجتہادی مسلمان بننے کا درس دیں۔ یہ تصنیف ایک تمثیل کی صورت میں شروع ہوتی ہے۔ اور صادقہ کے حالات سے ایک طرف اور صادق کے طویل خط سے دوسری طرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ شاید شادی کے مسئلہ پر روشنی ڈالے گی۔ مگر صادقہ اور صادق کی شادی ہو جاتی ہے اور اس کے بعد صادقہ کے خواب میں سُنے ہوئے وعظوں پر وعظ کی بھرمار کتاب کے ختم تک جاری رہتی ہے۔ اس لئے اس کتاب کا زیادہ حصہ مذہبی مسائل پر مضامین کا مجموعہ ہے اور کتاب کی ابتدائی تمثیلی صورت کسی خاص معنی کو

واضح نہیں کرتی ۔ یہاں تمثیل کا پردہ بھی بہت ہلکا رہ گیا ہے ۔

مگر مسلمانوں کی گھریلو زندگی کے دوا یسے مسائل تعددِ ازدواج کا ہے اور اس پر مولانا نے "محصنات" میں روشنی ڈالی ہے ۔ اس تصنیف کے دیباچہ میں وہ لکھتے ہیں ۔

" اُن دنوں مجھے یہ خیال ہوا تھا کہ مسلمانوں کی معاشرت میں عورتوں کی جہالت اور نکاح کے بارے میں مردوں کی آزادی کے سلسلے میں دو بہت بڑے نقص کے دفع بیں بھی کچھ ضرور کرنا ہے ۔"

اور چنانچہ مبتلا کے قصے میں انہوں نے دو شادیوں کے بُرے نتائج دکھاتے ہیں مبتلا خاص طور پر حسن پرستی اور اس کے متعلق شاعری، ناچ، رنگ اور بازاری عورتوں کی صحبت میں مبتلا ہے ۔ اسکے چچا میر متقی کے وعظوں کا اس پر یہ اثر ہوتا ہے کہ وہ کسی عورت سے محض تعلقات رکھنے کے بجائے نکاح کر لینا زیادہ بہتر سمجھتا ہے ۔ اور چنانچہ ایک حسین نہیں بلکہ وضعدار عورت ہریالی سے نکاح کر لیتا ہے مبتلا کی بیوی عزت بیگم اور ہریالی کے جھگڑوں سے تمام قصہ بھرا پڑا ہے ۔ ان جھگڑوں میں سب سے اہم واقعہ عزت بیگم کے ہریالی کو زہر دینے کا ہے اور اس معاملہ کو قانون کے ہاتھوں سے بچانے کے سلسلہ میں مبتلا کا دیوالہ نکل جاتا ہے ۔ آخر وہ زندگی سے عاجز ہو کر مر جاتا ہے ۔ اور ہریالی بھاگ جاتی ہے ۔ دو شادیاں کرنے والوں کے حالات کا یہاں اچھا جائزہ لیا گیا ہے ۔ مگر اس معاملہ پر مولانا نے شکوک کرنے کی بھی ہدایت کی ہے ۔ مولانا نے اس مسئلہ کو یوں موڑا ہے کہ چونکہ ایک شوہر کا متعدد بیویوں میں عدل کرنا ممکن نہیں ہے ۔ ہر شخص کو ایک ہی شادی کرنی چاہیئے ۔ مولانا کے زمانے میں دو شادیوں کے جو نتائج نمایاں ہورہے تھے اُن کے بُرے ہونے میں کوئی شک نہیں اور ان بُرائیوں ہی کی وجہ سے آج کل ہر پڑھا لکھا مسلمان مولانا کا ہم خیال ہو گیا ہے مگر مولانا اس معاملہ کی فلسفیانہ تہہ میں نہ پہنچ سکے ۔ اصل میں شادی کا معاملہ بہت کچھ اقتصادی سوال ہے ۔ اٹھارویں صدی تک چند مسلمان اس قدر خوشحال ضرور تھے کہ چار چار گھروں کو بالکل برابری کے ساتھ چلاتے تھے اور کوئی دقت پیش نہ آتی تھی ۔ مگر جب اُن کی اقتصادی حالت خراب ہو گئی تو دو گھر کرنے میں ویسے جھگڑے پیش آنے لگے ۔ جیسے کہ مبتلا کی بابت بیان ہوتے ہیں ۔ اس وقت بھی جن کی آمدنی وافر ہے وہ کامیابی کے ساتھ کتنی کتنی گھر چلا رہے ہیں ۔ غرض مولانا نے جو بات بتائی ہے اس کو گہری نظر سے دیکھنے پر ہم کوئی بھی نتیجہ نکالیں مگر اُن کی بات کی عملی اہمیت سے کسی طرح انکار نہیں ہو سکتا ۔

شادی کے سلسلہ میں مردوں کی غلط آزادی کو روکنے کی جدوجہد کے بعد مولانا نے عورتوں کو

اس سلسلہ میں صحیح آزادی دلوانے کی کوشش کی۔ اسلام نے بیوہ عورتوں کی شادی پر بہت زور دیا ہے مگر ہندوستان کے مسلمان ہندوؤں کے اثر سے اس بات کو عیب سمجھنے لگے تھے۔ اور جوان بیواؤں کی زندگی ہر طرح تباہ ہی ہو جاتی تھی۔ مولانا نے اس مسئلہ کو اپنی آخری تمثیل "ایامی" میں لیا ہے۔ یہ تمثیل ہو گی پر اظہار تاسف سے شروع ہوتی ہے اور ایک لڑکی آزادی کی حالت پر آجاتی ہے۔ اس کے اوائل عمر ہی والے حالات کا موضوع سے کوئی تعلق نہیں۔ اس کے بیوہ ہونے کے بعد سے جو جو مصائب اس پر پڑتے ہیں اور اس کے خیالات میں جو تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں ان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ بیوگی ایک مصیبت ہے۔ آزادی پر عشاق کی پوری یورش۔ کٹنی کا اسے دھوکہ دینا اور اس کے خیالات تبدیل ہو جانے پر بھی خاندان والوں کے خیال سے اس کا دوسرا نکاح نہ کرنا۔ آخر میں بیماری میں مبتلا ہونا اور کوئی یار و مددگار نہ پانا، یہ سب درست ہے۔ مگر بیوگی کا سب سے اہم پہلو تو مولانا نے سرے سے چھوڑ ہی دیا۔ سب میں بڑی مصیبت بیوہ عورتوں پر پڑتی ہے کہ ان کی کوئی آمدنی ہی نہیں رہ جاتی۔ اور یہاں آزادی کا مستقل وظیفہ بھوپال سے جاری ہونے کی وجہ سے اس مصیبت سے ہمدوش ہی نہ ہونا پڑا۔ معلوم ہوتا ہے کہ مولانا نے اس امر سے زیادہ اس بات کو ٹھہرایا کہ وہ صرف اس رواج کو توڑنا چاہتے تھے جس کی بناء پر بیوہ عورتوں کی شادی نہیں کی جاتی۔ یا بیوہ عورتیں خود شادی کرنے سے جھجکتی تھیں۔ غرض اس موضوع سے جو جو خیالات ہمیں اس تمثیل سے ملتے ہیں وہ مولانا کے زمانے کو دیکھتے ہوئے اہم ہیں۔ اس وقت اس سلسلہ میں گوناگوں الجھنیں ہمارے سامنے ہیں، مگر پھر بھی مسلمانوں میں اب بھی کثرت سے ایسے خاندان ہیں جن کے لئے یہ تمثیل مشعلِ راہ ہو سکتی ہے۔

الغرض مولانا کی ان تصانیف میں جو فلسفہ اخلاق ہم کو ملتا ہے وہ اسلامی علوم کو ایک خاص وقت اور خاص حالت میں برتنے کا درس بہم پہنچاتا ہے۔ اس میں کہیں کہیں وہ زمان و مکان سے اوپر جا کر آفاقی قدروں کے دائرے میں آگئے ہیں، مگر زیادہ تر ان کے یہاں وہی باتیں ملتی ہیں جن سے بدلتا ہوا زمانہ ہم کو اس وقت بہت دور اور بہت آگے لے آیا ہے۔

ان تمام فن کاروں کی طرح جنہوں نے کسی فلسفہ کے درس کو اپنے فن سے زیادہ اہم ٹھہرایا تھا۔ مولانا کا بھی یہی حشر ہوا کہ ان کا فلسفہ تو فرسودہ ہو گیا مگر ان کی فنکارانہ حیثیت اپنی جگہ مستقل اور دائمی ہے شعوری طور پر وہ مدرس اخلاق تھے۔ مگر حقیقت میں وہ سچے اور اعلیٰ فنکار تھے۔ انہوں نے اردو ادب میں طویل نثری تمثیل کو ایجاد بھی کیا اور کمال پر بھی پہنچایا۔

یہ بھی معلوم کرنا مشکل ہے کہ انہوں نے یہ فن کہاں سے سیکھا، یا کن کتابوں سے انہیں اس قسم کے

افسانے لکھنے کا اشارہ ملا۔ مگر یہ ظاہر ہے کہ ان کا خاص فن اخلاقی صفات کو انسانی شخصیتیں دے کر انکی بابت واقعاتی افسانے بیان کرنے کا تھا۔ اور ان کی فطرت کو اس فن سے خاص مناسبت تھی۔ اُنکی حیثیت اولاً ایک افسانہ نویس کی ہے اور اس سلسلہ میں اُن کی پیدائشی صلاحیتوں اور اُن کے سلیقہ کا اندازہ لگانا ہمارا فرض ٹھہرتا ہے۔ اُن کی افسانہ نویسی کی بابت ان کی تمثیلوں سے ہم حسبِ ذیل نتائج پر پہنچتے ہیں۔

پہلے یہ کہ ان کے قصے کسی اخلاقی مسئلہ کی مثال پہلے ہیں اور قصے بعد میں۔ اُن کی خوبی یہ ہونا چاہیے کہ ایک طرف ان کا پورا ڈھانچہ اور ہر واقعہ ان کے بنیادی مسئلہ کو واضح کرتا ہو۔ دوسری طرف نصیحت کے عنصر کو قصہ کے عنصر میں اس طرح گھلا ملا دیا گیا ہو کہ وعظ کا گراں اور خشک پہلو سامنے آنے ہی نہ پاتے۔ یہ خوبی اُن کے افسانوں میں زیادہ تر موجود ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ مراۃ العروس میں پورا قصہ بھی اور خاص واقعے جیسے کہ ماما عظمت والا معاملہ اصغری کی تمیزداری کو پوری پوری طرح واضح کرتے ہیں۔ اور ان کے تمام قصوں کی بابت یہی عام رائے دی جاسکتی ہے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ کوئی قصہ ایسا نہیں ہے جس میں تمثیل سے بے تعلق واقعات نہ آتے گئے ہوں۔ اور لمبے لمبے خشک وعظ نہ داخل کر دیتے گئے ہوں مثلاً "محصنات" میں مبتلا کی بیوی عزت بیگم کے بھائیوں کی اپنی جائیداد پر حق کے سلسلے میں گفتگو بالکل غیر متعلق ہے۔ یہی حال آزادی کے قصے میں مولویوں کی بابت بحث کا ہے۔ اور وعظوں کی ہر جگہ بھرمار ہے۔ اصغری کے باپ دوراندیش خاں کے اصغری کو خط، سے لے کر، آزادی کی آخری وصیت، تک سیدھے سیدھے وعظ ہم کو اس قدر مل چکتے ہیں کہ ان کے ہر جگہ وجود کا ہمیں تلخ احساس ہو جاتا ہے ایسے تمام موقعوں پر ہمیں یہ محسوس ہوتے ہیں کہ ان کی تمثیلی قوت ناکامیاب ہو رہی ہے۔ اور وہ براہ راست وعظ پر اُتر آتے ہیں۔ اس کمزوری نے "رویائے صادقہ" کو بگاڑ کر رکھ دیا ہے اور ان کی بہترین تمثیلیں یعنی "توبۃ النصوح" اور "ابن الوقت" بھی اس سے خالی نہیں۔ مگر ایک بات ضرور ہے کہ اس سلسلہ میں اُن کی تمثیلیں پہلے کچھ ترقی کر کے بعد میں تنزل کے مدارج طے کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ "مراۃ العروس" میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ابھی یہ فن سیکھا ہی نہیں ہے۔ مگر "توبۃ النصوح" اور "ابن الوقت" میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ فن اُن کو آپ ہی آپ آگیا۔ کیونکہ ان دونوں تصنیفوں میں جو وعظ ہیں وہ قصے میں اچھی طرح گھُل گئے ہیں اور نہایت دلچسپ ہیں۔ مگر "رویائے صادقہ" میں وہ قطعی ناکامیاب ہیں۔ سیدھے وعظوں کی گرانی ان کی تمثیلوں پر ایسی بیماری کی طرح حاوی رہتی ہے جسکی اصلاح تو ہو گئی ہو۔ مگر اس کا بالکل چلا جانا ممکن ہی نہ ہو۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ مولانا کو تمثیل لکھنے کا جوش تو بہت تھا مگر اعلیٰ تمثیلوں سے واقف بہت ہی کم تھی۔ اُن کے جوش نے اُن کی بہت مدد کی۔ اور

وہ اتنی مکمل اور کامیاب تمثیلیں لکھ سکے۔ جیسی کہ "توبتہ النصوح" اور "ابن الوقت" مگر جب اُن کا جوش گھٹا اور مشق ہی پر انہیں زیادہ تر بھروسہ کرنا پڑا تو وہ کھلے واعظ زیادہ ہوتے گئے اور تمثیل نگار کم۔

دوسرے یہ کہ ان کے قصوں سے جہاں اُن کے یہاں قوتِ قصہ گوئی کا وجود ظاہر ہوتا ہے۔ وہاں سلیقہ قصہ گوئی کی کمی معلوم نہیں کر سکتے تھے ورنہ وہ اکبری اور اصغری کے قصّے ایک دوسرے سے الگ اور بالکل بے تعلق کر کے نہ بیان کرتے۔ یہ خامی "توبتہ النصوح" تک میں محسوس ہوتی ہے۔ مگر یہاں ہمیں ایک نیچرل تعمیری سلیقہ ضرور ملتا ہے۔ کیونکہ نصوح کا ارادہ اور تمام واقعات کا اس ارادے سے منسلک ہونا تنوع میں وحدت کا وجود پیدا کر دیتا ہے۔ یوں تو نصوح کے ہر لڑکے کا قصہ الگ ہے اور الگ ہی ختم ہو جاتا ہے مگر نصوح سے ہر قصہ کا تعلق ایسی چیز ہے جو ہمیں یہ محسوس نہیں کرنے دیتی کہ یہ سب قصّے اسی طرح الگ ہیں جیسے اکبری اور اصغری کے۔ ابن الوقت میں ہمیں اور بھی زیادہ سلیقہ نظر آتا ہے اور یہاں پر جو تسلسل اور واقعات کا ایک دوسرے سے تعلق ہمیں ملتا ہے وہ مولانا کی کسی اور تمثیل میں نہیں ہے۔ یہاں سلیقہ کی ایک بڑی خامی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ وہ یہ کہ حجت الاسلام کو یہاں بہت دیر میں اور بہت بھونڈے طریقے پر لے آیا گیا ہے۔ متضاد حالات کو ساتھ ساتھ لے چلنے کے سلسلہ میں یہاں مولانا نے کچھ کامیاب کوشش ضرور کی ہے مگر ان کی کامیابی کوئی خاص اثر نہیں رکھتی۔ بعد کے قصّوں میں مبتلا کا قصہ واقعات کی بناء پر دلچسپ ہے اور مبتلا کے دو گھروں کی کش مکش نہایت پُراثر طریقہ پر دکھائی گئی ہے۔ مگر یہاں بھی قصہ سیدھا سادا ہی ہے۔ مرکب قصوں کے فن سے مولانا بالکل ناواقف ہی دکھائی دیتے ہیں۔ مگر پھر بھی نقادوں کی نگاہ میں ناول نگار ہی ہیں۔

تیسرے یہ کہ باوجود ان تمام خامیوں کے ان کی فطری قصّہ گوئی داد کے قابل ہے۔ ایک تو اس وجہ سے کہ وہ اُردو کے سب سے پہلے واقعاتی قصہ گو ہیں۔ مگر خاص طور پر اس وجہ سے کہ ان کے قصوں کی دلچسپی اپنی جگہ پر مسلّم ہے۔ مسائل پر بحثوں اور وعظوں سے قطع نظر کر لیجئے تو ان کے قصّوں میں ایسا دلچسپ تسلسل ملتا ہے کہ انہیں ختم کئے بغیر چھوڑا ہی نہیں جاتا۔ یہ بات توبتہ النصوح میں سب سے نمایاں ہے۔ اور ابن الوقت میں اس سے کچھ کم، مگر کوئی قصہ بھی اس سے خالی نہیں ہے۔ توبتہ النصوح ہی کو لے لیجئے۔ اس کا قصہ محض اتنا ہے کہ ایک شخص بیمار پڑ کر مذہب کی طرف راغب ہو جاتا ہے اور اپنے خاندان کے ہر فرد کی اصلاح کی کوشش کرتا ہے اور کامیاب ہوتا ہے۔ مگر دلّی میں وبا کا بیان، نصوح کے گھر میں تابڑتوڑ موتیں، نصوح کا خود ہیضہ میں مبتلا ہو کر دوا سے غفلت میں آجانا اور پھر عاقبت کا خواب دیکھنا، آسمانی دنیا کا بیان اور وہاں نصوح کے باپ کا دلچسپ وعظ۔ خواب سے جاگ کر نصوح کی

اپنی بیوی فہمیدہ سے دلچسپ باتیں اور دونوں کا خاندان کی اصلاح کے لئے تیار ہو جانا۔ فہمیدہ اور اس کی منجھلی بیٹی حمیدہ کی دلچسپ باتیں۔ نصوح اور سلیم کی گفتگو اور حضرت بی کے حالات۔ فہمیدہ اور نعیمہ کا دلچسپ جھگڑا۔ نصوح اور علیم کی باتیں۔ اور علیم کا ایک خاندان کو ذلت سے بچانا۔ آخر میں کلیم کے حد سے زیادہ دلچسپ واقعات، اس کا گھر سے بھاگنا۔ ظاہر دار بیگ کا مہمان رہنا۔ فطرت کے جال میں پھنسنا۔ کچھ عرصہ کے لئے عیش اور فضول خرچی کی زندگی، قید ہونا اور باپ کی سفارش سے رہائی، ریاست میں نوکری کرنا۔ زخمی ہو کر بہن کے گھر آنا اور آخر میں موت۔ یہ تمام واقعات اس طرح پر ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ اور بذاتِ خود اس مزے کے ہیں کہ کتاب کے سوا تین سو صفحے نہایت جلدی سے کٹ جاتے ہیں۔ اور کتاب کو ختم کرنے سے پیشتر چھوڑنے کو جی نہیں چاہتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ مولانا جب اس کتاب کو تصنیف کر رہے تھے تو قصہ گوئی کے فرشتہ نے اُن کے قلم کو اپنے ہاتھ میں لے لیا تھا اور اس طرح یہ کتاب ایک آسمانی اور دائمی چیز ہو کر وجود میں آئی۔ اس کے بعد والے قصّے بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہیں۔ مگر "توبۃ النصوح" کا سا اعجاز ابن الوقت کے بعد سے بالکل غائب ہو جاتا ہے اور ان کے قصّے صرف کہیں کہیں اس پایہ کی دلچسپی پر پہنچتے ہیں جو "توبۃ النصوح" میں ہر جگہ اور ابن الوقت کے کافی حصے میں نظر آتی ہے۔

مولانا کی تصانیف محض قصوّں ہی کی وجہ سے دلچسپ نہیں ہیں۔ قصوّں سے زیادہ انکی دلچسپی جیتے جاگتے اخلاقی مجسموّں کی وجہ سے ہے۔ ان مجسموّں پر رائے قائم کرنا ہمارا سب سے اہم فرض ہے کیونکہ یہی اُن کے فنِ تمثیل نگاری کی جان ہیں اور ان ہی پر ان کی تمثیلوں کی تمثیلی قیمت کا دارومدار ہے اُن کے افسانوں کے ہر فرد کا نام کسی اخلاقی صفت پر ہے اور اس کی حرکتیں اور باتیں اس صفت کے موافق ہیں، لہٰذا وہ تشخیص کے نمونے یا مجسمے ہی کہلاتے جا سکتے ہیں کردار نہیں۔ ان کی ہر تصنیف میں کثرت سے ایسے نمونے نظر آتے ہیں مگر ان میں سب ہی دلچسپ نہیں اور نہ سب ہی جیتے جاگتے ہیں مگر ہر تصنیف میں کچھ نہ کچھ ایسے ضرور ہیں جو دائمی زندگی رکھتے ہیں اور جن کی دلچسپی کبھی کم نہیں ہو سکتی۔

"مراۃ العروس" میں اکبری کی مزاج داری، بے ہنری، پھوہڑپن کا نہایت دلچسپ مجسمہ ہے ایسی مکمل پھوہڑ عورت تو ناممکن ہے۔ مگر پھوہڑپن کی جو جو باتیں الگ الگ لڑکیوں میں مولانا نے چشم دید دیکھی ہوں گی وہ سب یک جا کر کے انھوں نے نہایت دلچسپ اور جیتا جاگتا نمونہ بنا لیا ہے۔ اس کا سسرال سے آزادی چاہنا۔ میاں سے بات بات پر بگڑ کر گھر کی چیزیں پھینکنا۔ بچوں کی طرح کھلونوں اور کھانے کی چیزوں کی فرمائش کرنا۔ کم ظرف عورتوں سے کھیلنا اور ان کی باتوں پر اعتبار کرنا۔ لالچ میں آکر

اپنا تمام زیور ایک انجان عورت کو ہتھیا دینا اور پھر تمام نقصانات کا الزام میاں پر لگانا۔ یہ سب باتیں مولانا نے اس حسن و خوبی سے یکجا کی ہیں کہ ایک نہایت دلکش عینی تصویر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ اکبری کے میاں محمد عاقل کی عقلمندی سے زیادہ اُن کی حماقت کو ظاہر کرتا ہے۔ مگر مولانا کی توجہ اُن کے مجسّمے کی طرف محض ضمناً ہی ہے۔ خاص ضرورت اکبری کو نمایاں کرنے کی ہے۔ اور اس معاملے میں وہ مکمل طور پر کامیاب ہیں۔ اصغری اکبری کے برابر دلچسپ نہیں ہو پاتی۔ کیونکہ وہ کافی حد تک تمیز داری پر ایک خشک وعظ ہے مگر تمیز داری کے مجسم کی حیثیت سے وہ بھی کمال کی چیز ہے۔ وہ گھریلو معاملے کے ہر ہر پہلو میں تمیز داری برتنے کا ایک اعلیٰ نمونہ بن جاتی ہے۔ اور اس کی ذہانت ہمارے دلوں پر سکہ ضرور جما لیتی ہے۔ میاں کے مزاج کا خیال رکھنا، امور خانہ داری سے کامل واقفیت۔ گھر کو درستی پر لگانے میں نہایت عقلمندی اور ہوشیاری سے کام لینا۔ یہ سب باتیں نہایت مؤثر طریقہ پر ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ اس کے حرکات ہمارے دلوں کو لبھاتے نہیں مگر اس کی تمیز داری ہم پر ایک سچا رعب ضرور ڈالتی۔ اصغری کے قصّے میں اس کی ساس، سسر، میاں وغیرہ کے مجسّمے معمولی ہیں۔ ہاں ماما عظمت کا مجسمہ نہایت پُرلطف ہے۔ یہ عورت گھر کی عظمت قائم رکھنے کی آڑ میں خوب خوب اپنا فائدہ کر رہی ہے۔ اور آخر میں اصغری اس کا پول کھول کر اس کو نکال ہی دیتی ہے۔ اس کا نام تمثیل ہے۔ مگر اس کی مخصوص صفت یعنی بد دیانتی کو پورے طور پر واضح نہیں کرتا۔ اس کے زندہ اور پُراثر ہونے میں کوئی شک نہیں۔ مگر اس کا نام کچھ اور ہی ہوتا تو اچھا تھا۔ پھر بھی اس کا مجسم بہت مقبول ہے اور اکثر گھر کی بیویوں کو ایسی بد دیانت ماماؤں کی بابت یہ کہتے سنا ہے کہ "یہ ماما عظمت ہے" معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کی خاص توجہ تو اپنے افراد کی بابت یہی ہوتی تھی کہ ان کا نام کسی صفت پر ہو اور ان کی حرکتیں اس صفت کو نمایاں کرتی ہوں۔ مگر جب کسی خاص صفت کے لئے ان کو کوئی موزوں نام نہ ملتا تو وہ کسی نام پر اکتفا کر لیتے۔ ماما عظمت اس امر کی ایک مثال ہے اور حسن آرا۔ دوسری۔ حسن آرا اس خاص صفت کا مجسّمہ ہے جو رئیسوں کی شوخ بدتمیز لڑکیوں میں پائی جاتی ہے۔ اس صفت کا کوئی لگتا ہوا نام نہ پاکر اسے مولانا نے حسن آرا ہی کہہ دیا۔ اور یہ نام بھی ایک حد تک موزوں ہی ہے۔ غرض حسن آرا۔ کی مخصوص صفت "مراۃ العروس" اور "بنات النعش" دونوں میں ایک ہی ہے۔ اور دلچسپی سے بھی خالی نہیں۔ البتہ محمودہ دونوں کتابوں میں بے جان ہی رہ جاتی ہے۔ نہ تو اس کی مخصوص صفت ہی معین ہو پاتی ہے۔ اور نہ اس کا نام ہی کچھ موزوں نظر آتا ہے۔

"توبۃ النصوح" زندہ تمثیلی مجسّموں کی ایک نہایت پُرلطف اور ہمیشہ زندہ رہنے والی دنیا ہے

نصوح خود نصیحت کا پتلا باوجود خشکی اور سختی کے ایک گہری سنجیدگی کا موثر نقشہ ہے۔ اس کی اپنے لڑکوں پر سختی کے ساتھ شفقتِ پدری بھی شامل ہے۔ اس کے مجسمے میں ہمیں مولانا کا پیامی جوش اور ولولہ نظر آتا ہے اور یہ بھی اس کے موثر ہونے کی ایک خاص وجہ ہے کہ وہ ایک حد تک اپنے خالق کا عکس ہے۔ مولانا کی آئیڈیل عورت اگر اصغری ہے تو آئیڈیل مرد نصوح۔ نصوح کی بیوی فہمیدہ سمجھ داری کا ایسا پتلا ہے جس کو جسم میں ماں کا دھڑکتا ہوا دل بھی صاف صاف دکھائی دیتا ہے۔ معصوم حمیدہ کی مذہبیت عجیب نازک جذبات پیدا کرتی ہے۔ سلیم اور اس کی حضرت بی مع اپنے نواسوں کے مجسموں کے ایک دلچسپ گروپ کی طرح ہمارے سامنے آتے ہیں۔ علیم کو عیسائیوں سے حاصل کی ہوئی انسانی ہمدردی اور اس کا خان صاحب کو بنیئے کے جال سے چھڑانے کا قصہ اپنی جگہ پر خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ نعیمہ نازو نعم سے پالی ہوئی ضدی شادی شدہ لڑکی اپنی باتوں اور حرکتوں سے عجیب طرح دل کو موہ لیتی ہے اس تصنیف کا سب سے زیادہ دلچسپ اور پُراثر مجسمہ کلیم ہے۔ اس کی باتیں ذہانت اور شگفتگی سے بھری ہوتی ہیں۔ لیکن جن مخصوص صفات کا وہ حامل ہے وہ اس کے نام سے پوری پوری ادا نہیں ہوتیں۔ اس کی یہ وجہ نہیں کہ اس کی مخصوص صفت کے لئے کوئی موزوں نام نہیں ملا۔ اصل وجہ یہ ہے کہ اس کے اندر متعدد صفتیں موجود ہیں جن میں سے ایک کو لے کر مولانا نے اس کا نام رکھ دیا۔ کلیم کسی ایک صفت کے مجسمے سے آگے بڑھ کر ان تمام صفتوں کا حامل نظر آتا ہے جو اس وقت کے تہذیب یافتہ مسلمان نوجوانوں میں پائی جاتی تھیں۔ وہ مجسمے کے دائرے سے نکل کر کردار کے دائرے میں آجاتا ہے اور ایک مکمل زندہ ٹائپ نظر آتا ہے۔ یہ مولانا کی نفرت کا خاص شکار ہے۔ مگر ہمیں اس سے اس قدر ہمدردی ہو جاتی ہے کہ ہم مولانا سے نفرت کرنے لگتے ہیں۔ اسی سے وابستہ تمام مجسمے پُر کیف زندگی رکھتے ہیں۔ مرزا ظاہر دار بیگ ظاہر داری کا مکمل اور پر مزاح مجسمہ ہے۔ مولانا کی تمام تخلیقوں میں شاید سب سے زیادہ زندہ یہی ہے۔ فطرت کی چالبازی بھی پُر لطف ہے۔ کلیم کا مرتے وقت توبہ کرنا ہمیں اس تہذیب اور کلچر کی خود کشی نظر آتا ہے۔ جس کے لطیف پہلو کو جانتے ہوتے بھی مولانا ختم کرنے کے درپے تھے۔ اس تصنیف میں مولانا پورے طور پر ہمارے سامنے آگئے ہیں۔ اس کتاب کو ہم پسند کریں یا نہ کریں مگر یہ ایک زور دار فطرت کے تجزیۂ حیات کا نہایت پُراثر تجزیہ ہے۔ اور اسی لئے اس فن کے بڑے شاہکاروں میں اسے ہمیشہ جگہ ملے گی۔

"ابن الوقت" بھی تمثیلی مجسموں کا ایک نفیس البم ہے حالانکہ اس کے مجسموں میں وہ زور نہیں ہے جو "توبۃ النصوح" کے مجسموں میں ہے، مگر پھر بھی وہ سب جاندار ہیں اور دلچسپ بھی

"ابن الوقت" اسی خاص صفت کا دلچسپ مجسمہ ہے جو مولانا کے زمانے میں نمایاں ہو رہی تھی۔ اور جو ان لوگوں میں پیدا ہو گئی تھی جو بدلتے ہوتے زمانے کا ساتھ دینے کے لئے اپنے خیالات اور معاشرت بدل رہے تھے۔ ابن الوقت ایک خاص صفت ہے جو جمہوری حکومت میں کامیابی حاصل کرنے والوں میں ہونا ضروری ہے۔ مگر مولانا کو اس کے نتیجہ میں دقت و پریشانی اور خواری ہی دکھائی دیتی ہے اور مولانا کے زمانے میں یہ حقیقت تھی۔ اس لئے "ابن الوقت" کا مجسمہ زیادہ تر صحافی ہے اور ادبی نہیں۔ انگریز نوبل شرافت اور احسان شناسی اور رواداری کا اچھا مجسمہ ہے۔ شارپ میں تیزی اچھی طرح نمایاں ہے حجتہ الاسلام مولانا کے سیاسی خیالات کا مجسمہ ہے۔ جیسے نصوح ان کے مذہبی عقائد کا۔ ان سب مجسموں میں ایک صفت یہ بھی کہ وہ سب اپنے زمانے کے مختلف رجحانات کے نمائندے ہیں۔ اور مولانا کے مخصوص سیاسی نقطہ نظر کے مختلف پہلو اُن سے نمایاں ہوتے ہیں۔ کمی ان میں یہ ہے کہ زمان و مکان سے بالاتر نہیں جاتے۔ اُنکا اثر صحافی زیادہ ہے اور ادبی کم۔

اس کے بعد مولانا کی قوت مجسمہ نگاری کم ہوتی گئی۔ "رویائے صادقہ" میں صادق اور صادقہ دونوں بے کار اور بے اثر ہیں۔ اُن کی آخری دو تمثیلوں سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ وہ مجسموں سے ٹائپ کی طرف آتے ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ مگر اس دوسرے قسم کے افراد بنانے کی ان میں پوری صلاحیت نہ ہونے کی وجہ سے اُن کی تخلیقیں کسی قسم میں بھی نہیں آتیں اور بے زور ہو جاتی ہیں۔ کلیم ایک ٹائپ ہے جس کی تخلیق وہ کامیابی سے کر سکے۔ مگر یہ بالکل اتفاق سے ہوا۔ مبتلا اور آزادی دونوں افراد یہ ظاہر کرتے ہیں کہ مولانا کو اس قسم کے کردار کو پیش کرنے کا سلیقہ ہی نہیں ہے۔ مبتلا کو لیجئے اس کا نام تمثیلی ہے۔ مگر یہ نام اس کی صفت کو واضح نہیں کرتا۔ بلکہ اُس کے ایک مرض کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جس میں وہ مبتلا ہے۔ یہ مرض حسن پرستی اور عیش پرستی ہے۔ وہ عورتوں کے ناچ رنگ وغیرہ میں بالکل پھنسا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ بال بچوں کی طرف محض اتفاق ہی سے راغب ہوتا ہے۔ میر تقی کے وعظوں سے اس کی اصلاح اس حد تک ہو جاتی ہے کہ وہ ایک رنڈی کے ساتھ عیاشی کرنے کی اس سے شادی کر لیتا ہے اور اسے اپنے گھر بٹھا لیتا ہے۔ مولانا نے دو شادیاں کرنے والوں کو زیادہ تر مبتلائے حسن پرستی ہی دیکھا ہوگا۔ ایسے آدمیوں کی بابت عام باتوں کو جمع کر کے ایک مجسمہ پیش کیا جو اسلئے کافی دلپذیر نہیں ہوتا کہ نہ تو وہ پورا مجسمہ ہی ہے اور نہ کردار۔ اس کی بیوی غیرت بیگم کا بھی یہی حال ہے۔ ان بیگم کے بھائی حاضر اور ناظر پورے پورے مجسمے ہیں مگر دلچسپی سے خالی۔ ہریالی شاید اس تمثیل میں سب سے زیادہ پُر اثر ہوتی۔ اگر مولانا نے اس قسم کی عورتوں کو زیادہ قریب سے دیکھا ہوتا۔

وہ پوری ٹائپ ہے مگر وہ کوئی خاص اثر نہیں رکھتی۔ اسی طرح "ایامی" میں آزادی بیگم کسی طرح آزادی کا مجسمہ نہیں۔ وہ ایک ایسے گھرانے میں پلی ہے جہاں عورت کے لئے آزادی آجاتی ہے۔ مگر اس آزاد خیالی کا اسے کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ اس کی شادی اور اس کی اپنے میاں کے ساتھ زندگی کا آزادی سے کوئی تعلق نہیں۔ میاں کی موت کے بعد اسے آزاد ہونے کے بڑے موقعے ملتے ہیں۔ مگر اس کے خیالات چھلاوا کٹنی کے اثر سے کچھ یوں ہی سے بدل جاتے ہیں۔ اس تمثیل میں مشتاق کچھ دلچسپ مجسمہ بنتے بنتے رہ جاتا ہے۔ کیونکہ وہ ایک دم سے غائب ہو جاتا ہے۔ "ایامی" کی حزنیہ تمثیل نگاری مولانا کی تمثیل نگاری کا حزنیہ ختم ہے۔

ان تمام مجسموں سے مولانا کی زندگی میں گہری دلچسپی، نفسیات انسانی کا گہرا علم اور زندگی اور نفسیات کو ایک خاص فن کے ماتحت خوبصورتی کے ساتھ ادا کرنے کی اعلیٰ صلاحیت کا پتہ چلتا ہے۔ ان سے پہلے اُردو میں کوئی مصنّف زندگی کا اتنا گہرا اور سچّا نقاد نہیں گزرا۔ ایک حد تک یہ بھی کہنا غلط نہ ہوگا کہ اُردو میں زندگی پر تنقید ان ہی سے شروع ہوتی ہے۔ کیونکہ ان سے پہلے اُردو ادب تمام تر مدح اور مبالغے کا فن تھا، جس میں یا تو دور از قیاس تعریفیں یا بالکل تخیئلی وارداتِ عشق کا ذکر ہے اور صرف کہیں کہیں اتفاق سے کچھ زندگی کی طرف اشارے مل جاتے ہیں۔ مولانا کو سب سے زیادہ دلچسپ حال انسان کا معلوم ہوتا تھا۔ اور ان کی تصنیفات میں ہمیں زندگی کے نقوش اُردو میں پہلی دفعہ نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔ ان نقوش کی نوعیت تمثیلی ہے اور کرداری نہیں۔ مگر دنیا کے ہر ادب میں کردار نگاری کی ابتدا انہی تمثیلی مجسموں سے ہوتی۔ اس لئے مولانا اُردو میں تمام جدید ادب کے سب سے پہلے پیش رو کہلانے کے مستحق ہیں۔ اُن کے بعد فنِ افسانہ گوئی نے بہت ترقی کی اور اُردو میں ناول کا فن بھی آیا۔ مگر اب تک کسی کی تصنیفات میں زندگی کے اتنے جیتے جاگتے نقوش نہیں ملے، جتنے کہ اُن کے یہاں ملے۔

ان تمثیلوں کی واقعیت خاص طور پر توجّہ کے قابل ہے کیونکہ آج کل اُن کی اسی صفت کی طرف خاص توجہ دی جا رہی ہے اور اسی کی وجہ سے غلط فہمی میں مولانا کو ناول نگار بھی کہا جا رہا ہے۔ اصل میں نثری تمثیل نگاری کا پس منظر بالکل ناول کی طرح کا ہوتا ہے۔ اور اسی وجہ سے یہ صنف ناول کا پیش خیمہ کہلائی جاتی ہے۔ مگر اس کا فن ناول کے فن سے مختلف ہوتا ہے۔

غرض یہاں ہمیں مولانا کی زندگی کے زمانے کے حالات ملتے ہیں۔ اوسط طبقہ کی گھریلو زندگی پر خاص طور پر زور ہے۔ رئیس گھروں کے حالات کا کچھ عکس حسن آرا کے سلسلہ میں آجاتا ہے اور غربا کی

زندگی کی طرف اشارہ صرف علیمؔ کے بیان میں اور خان صاحب پر قرض خواہ کی یورش کے قصے سے ہوتا ہے ورنہ تمام تر قصے کھاتے پیتے گھرانوں کے ہیں۔ اور انہیں گھرانوں کے رہن سہن کے طریقوں، بات چیت کے انداز اور عام ذہنیتوں پر ان کی تمثیلوں میں خاص روشنی پڑتی ہے۔ ان گھرانوں میں بھی بالکل بوڑھے لوگوں اور کم سن بچوں کا شاذ و نادر ہی ذکر ہے۔ ورنہ زیادہ تر پیش پیش جوان اور سن رسیدہ لوگوں کے ہی حالات ہیں۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ ہر تمثیل میں گھریلو زندگی ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھی گئی ہے اور اس سلسلہ میں جو حالات آ سکتے تھے وہی سامنے لائے گئے۔ مثلاً "مراۃ العروس" میں گھرداری کے سلیقہ پر ہی زور ہے اور ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس سلسلہ میں سینے پرونے، کھانے پکانے، تہواروں کے موقعوں پر کیا کیا ہوا کرتا ہے۔ گھر میں میاں بیوی اور نوکر چاکر کے تعلقات کیسے تھے۔ ساس نندوں سے، کسی بہو کے، یا ماں سے کسی بیٹی کے کیا رکھ رکھاؤ تھے۔ ان تمام معاملات میں دو قسمیں ہر جگہ نمایاں ہیں۔ ایک سگھڑاپے کی اور دوسری پھوہڑپنے کی۔ اسی طرح "توبۃ النصوح" میں نصوح کے اندرونِ خانہ کے حالات بھی محض مذہبی پابندیوں کے نقطہ نظر سے دیکھے گئے ہیں۔ نعیمہ اکبریؔ کے مزاج کی عورت ہے۔ مگر نعیمہ کی مزجاری خانہ داری کے سلسلہ میں نہیں بلکہ مذہبی رسوم کی پابندی ہی کے سلسلہ میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہاں ہمیں صرف اتنا ہی معلوم ہوتا ہے کہ زبردستی نماز پڑھوانے کے سلسلہ میں اوسط گھروں کی بدتمیز لڑکیاں کیا کرتی تھیں۔ اور فہمیدہ کی سی عورتیں اپنے بچوں کو مذہب پر عامل بنانے میں کیا کر سکتی تھیں۔

ان تصنیفات سے ہمیں عام گھر والیوں کے حالات کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اس سلسلہ میں اصغریؔ اکبریؔ کی ساس ہدایت بیگم اور مبتلاؔ کی بیوی غیرت بیگم کے معاملات دلچسپ ہیں۔ دونوں ناقص العقل، خالی الذہن عورتیں ہیں۔ جو بس جانوروں کی طرح زندہ رہنا جانتی ہیں۔ ہدایت بیگم یہ سمجھنے سے بالکل قاصر ہیں کہ ماما عظمت ان کو جال میں پھانسے مستقل طور پر لوٹ رہی ہے۔ اور ان پر اس طرح قابو کئے ہوتے ہے کہ وہ خود اس کی غلام ہو رہی ہیں۔ یہ عام اوسط گھروں کی ایک حالت کا بہت ہی صحیح نقشہ ہے۔ دوسری حالت کا نقشہ غیرت بیگم کا گھر ہے۔ جہاں ہر پائی آ کر گھر کی ہر چیز کو بے طرح برباد پاتی ہے ہر سامان غلط مصرف میں آ رہا ہے اور بے کار جا رہا ہے۔ اس گھر میں بچے جب بیمار ہوتے ہیں تو جھاڑ پھونک کرانا ان کے علاج کرانے سے زیادہ اہم سمجھا جاتا ہے۔ میاں تمام تر وقت تفریحات میں صرف کرتے ہیں اور بیوی سے بالکل نفرت ہی رکھتے ہیں۔ ہدایت بیگم تو بالکل بے حس ہیں۔ مگر غیرت بیگم کو سوتاپے کا بڑا رنج ہے یہاں تک کہ وہ سوت کی جان لے لینے اور اپنی جان دے دینے کو تیار ہے۔

اکثر تصنیفات میں ان گھریلو عورتوں کی عام ذہنیت اور خیالات کے بھی دلچسپ انکشافات ہوتے ہیں۔ آزادی اور صادقہ کی ماؤں کے بیاہ شادی کی بابت خیالات، لڑکی کی کس سن میں شادی ہونی چاہیے اور کیسے گھر میں اسے جانا چاہیے۔ وغیرہ معاملوں پر عام رائیں بہم پہنچاتے ہیں۔ مگر اس سلسلہ میں سب سے زیادہ دلچسپ انکشاف ابن الوقت کی پھوپھی کی سیاست پر راتے ہے۔

گھریلو زندگی کے سلسلہ میں زن و شو کے تعلقات بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور ان کے حالات پر بھی مولانا کی تمثیلوں میں دلچسپ انکشافات ملتے ہیں۔ اکبری کے حالات جو میاں کو جوتی کی نوک پر سمجھتی ہے یا نعیمہ جو میاں کو چھوڑ کر میکے میں بیٹھی ہے یا فہمیدہ جو میاں سے بالکل موافقت کے ساتھ چلتی ہے یا عزت بیگم کو جو میاں کی بالکل مخالف ہے، یا اصغری جو میاں کا نہایت سمجھداری کے ساتھ خیال رکھتی ہے ان سب کے حالات عینی ہیں اور اس طرح کے جیسے عام گھروں میں نہیں ملتے۔ مگر "رویائے صادقہ" میں صادقہ کے ماں باپ کی نوک جھونک ایک عام واقعاتی چیز ہے اور اس کو مولانا نے نہایت دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے۔

مولانا نے جو گھر ہمارے سامنے پیش کیے ہیں وہ اپنی آپ دنیا ہیں جن کو باہر کی دنیا سے واجبی ہی تعلق ہے۔ یہاں بازار سے سودا سلف آتا ہے اور اصغری جیسی سگھڑ لڑکیاں مختلف چیزوں کی قیمتوں سے واقف ہیں۔ ان گھروں میں آنے جانے والے لوگ عزیز و اقارب ہیں جن کو گھر ہی لوگ سمجھنا چاہیے۔ یہاں گھر سے باہر کے اثرات اس صورت میں آتے ہیں جیسے کہ ایک کٹنی اکبری کے گھر آکر اسے جل دے کر غائب ہو جاتی ہے۔ یا مبتلا ایک بازاری کو گھر میں داخل کرتا ہے۔ اس قسم کے اثرات کے بہترین نقشے "ایامی" میں ملتے ہیں۔ یہاں ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی تہذیب جو رفتہ رفتہ ہندوستان پر چھا رہی تھی۔ کہاں تک مسلمانوں کے گھروں میں بھی داخل ہو رہی تھی۔ آزادی کے گھر میں ایک انگریز ڈاکٹرنی آتی ہے جو اس کو رہن سہن کی بابت اور بیاہ شادی کی بابت نئے خیالات سے اتنا ہی آگاہ کرتی ہے جتنا کہ وہ آزادی کی ٹانگ کو اپنے نئے علاج سے ٹھیک کر دیتی ہے۔ اس اثر سے آزادی کی رائیوں میں تبدیلی ضرور ہوتی ہے۔ مگر اس تبدیلی سے کوئی نتیجہ نہیں نکلتا۔ پھر دوسرا اثر جو آزادی کے گھر میں آتا ہے۔ وہ پرانی دنیا ہی کا ہے اور بدی کا شائبہ لئے ہوتے ہے۔ یہ اثر پھلاوا نامی کٹنی کا ہے۔ اس کٹنی کی چال بازیوں کی تصویر شاید اس تصنیف کی دلچسپ ترین چیزوں میں سے ہے۔ ان اثرات میں سے ایک اچھا ہے اور ایک برا۔ یعنی مولانا کو ان کا بھی خیال تمثیلی پہلو سے تھا۔ مگر ان پر انہوں نے کوئی خاص توجہ نہیں دی ہے۔ ان کی خاص دلچسپی ایسے ہی گھروں سے ہے جنکے دروازے بند ہیں۔

عورت گھر کی مالکہ ہوتی ہے اور گھریلو زندگی کے نقشوں میں اس کا پیش پیش ہونا ضروری ہے اور پھر مولانا نے عورتوں کے فلسفی ہونے کی نیت ہی سے تمثیلیں تصنیف کرنا شروع کی تھیں۔ مگر مردوں کی گھریلو زندگی پر بھی اُن کی پوری پوری نظر ہے اور اس سلسلہ میں بھی ہمارے سامنے اہم واقعاتی انکشافات آتے ہیں۔ "توبۃ النصوح" میں مرد ہی پیش پیش ہیں اور ہر مرد اپنے مجسمہ کا واقعاتی پہلو رکھتا ہے اور گھریلو زندگی سے اپنا تعلق ظاہر کرتا ہے۔ "محصنات" میں حاضر اور ناظر کی بحث یا "ایامی" میں مولویوں کی زندگی پر باتیں اس زمانہ کی زندگی میں جائیداد کی بابت جھگڑوں اور ہٹ دھرمیوں کو یا مولویوں کی ریاکاریوں کو نہایت واقعاتی طریقوں پر ہمارے سامنے لاتی ہے اور اس طرح مردوں کی دلچسپیوں سے ہمکنار کرتی ہیں۔ مگر مردوں کی زندگی کے عام اطوار کا نقشہ کلیمؔ اور مبتلا کے سلسلے میں آتا ہے۔ اس زمانہ کا عام جوان اوسط طبقہ کا مسلمان ہو گیا تھا۔ یعنی احمق، ناandیش، مفید کاموں سے الگ اور دلچسپیوں میں پڑا ہوا۔ دنیا داری سے بے بہرہ۔ مولانا کے لئے دونوں کی زندگی نفرت کے قابل تھی۔ مگر ہم ان دونوں کی تفریحات میں مہذب دلچسپیوں کا فرق دیکھتے ہیں۔ کلیمؔ کے گھر کی سجاوٹ اس کا کتب خانہ اس کے کپڑے اس کے دوست اور اس کی شاعری ان سب باتوں کو ملا جُلا کر ہمارے سامنے اس زمانہ کی کلچر کا نقشہ کھینچتا ہے۔ برخلاف اس کے مبتلا کے گھر میں ناچ رنگ بھانڈوں کی نقلیں (جس کے بیان میں مولانا بھی اپنا زہد بھول گئے ہیں) اس کی عورتوں سے دلچسپی ہمارے سامنے عام پست انسان کی دلچسپیوں کو واضح کرتی ہے۔ اس طرح پر ہمارے سامنے اس زمانے کے مردوں کی عام دلچسپیوں کی اہم واقعاتی تصویر کھنچ جاتی ہے اور ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ مولانا مردوں کے واقعات سے بھی اسی قدر متاثر تھے جتنے کہ عورتوں کے واقعات سے۔

مولانا کی ایک تمثیل ہے جس میں وہ گھریلو زندگی سے باہر آ کر سرکاری ملازمت میں جس قسم کی زندگی سے سروکار ہوتا ہے۔ اس کے حالات پیش کرتے ہیں۔ "ابن الوقت" ان حالات کی مکمل تصویر ہے جو دورانِ ملازمت میں ان کے سامنے آتے ہوں گے۔ غدر کا حال نہایت ہی واقعاتی ہے اور مولانا نے جو کچھ بھی بیان کیا ہے۔ وہ اس ہنگامے کے مکمل نہیں تو گہرے نقوش ضرور سامنے لاتا ہے۔ انگریزوں کی ذہنیتیں اور ہندوستانیوں کی طرف مختلف نظریات بھی اچھی طرح واضح ہو جاتے ہیں۔ حکام سے ملاقات کے پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ انتظامی افسروں کے حکام اور دیگر معروفیتیں۔ تفریحات وغیرہ بھی واضح طور پر بیان ہوتی ہیں یہاں ساتویں فصل میں ایک ڈپٹی کلکٹر نے انگریز افسر تک پہنچنے کی جو دقتیں بیان کی ہیں وہ نہایت درجہ پر مزاح اور دلچسپ ہیں۔ انگریزوں اور ہندوستانیوں کی ملاقات کے متعدد اور بھی منظر ہیں۔ مگر شارپ

اور حجتہ الاسلام کی ملاقات خاص طور پر اس لئے دلچسپ ہے کہ یہاں مولانا خود نظر آتے ہیں۔ کچہریوں کے مختلف عہدیداروں کے حالات اور اعلیٰ افسروں سے ایک دوسرے کی کانٹ چھانٹ بھی خوب بیان کی گئی ہے۔ اس سلسلہ میں وہ سین توجہ کے قابل ہے۔ جس میں سرشتہ دار صاحب کلکٹر سے "ابن الوقت" کے خلاف لگائی بجھائی کرتا ہے مگر زندگی کے ان تمام پہلوؤں سے زیادہ دلچسپی مولانا کو گھریلو زندگی اور رہن سہن کے طریقوں ہی سے ہے۔ کیونکہ یہاں بھی زیادہ تر زور "ابن الوقت" کے رہن سہن میں فرق پر ہی ہے۔ اور اس کے مذہبی خیالات میں تبدیلی پر اس کے گھر میں تصویروں کا ہونا یا کتوں کا وجود یا اس کا انگریزی لباس اور انگریزوں کی طرح گھوڑوں سے دلچسپی وغیرہ۔ ایسے معاملات کو ہی مسلمانوں کی سیاسی اصلاح کے لئے پیش کیا ہے۔ یہاں مولانا نے اس ماحول کی اچھی واقعاتی تصویر پیش کی ہے جو اُنکی ملازمت کے زمانے میں اُن کے سامنے ہوگا۔

مولانا کی تمثیلوں کو پڑھ کر ان کے زمانے میں دلّی کی زندگی ہمارے تخیّل میں زندہ ہو جاتی ہے۔ ان سے پہلے ہمارے ادب میں ان کے برابر ترجمانِ زندگی نہیں گزرا اور اب تک ایک ہی دو ایسے ہوں گے جو ان کے مقابلے میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ مگر وہ ادیب جو زندگی کا محض ترجمان ہو ادیب نہیں بلکہ صحافت نگار ہوتا ہے۔ سچا ادیب زندگی کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ اس کی تخلیق بھی کرتا ہے۔ یعنی یہ کہ وہ کچھ فنی اصولوں کے مطابق زندگی کو کاٹ چھانٹ کر پیش کرتا ہے۔ مولانا نے اس زندگی کی تعمیر جن اصولوں پر کی ہے۔ وہ ناول کے اصول نہیں ہیں، نثری تمثیل کے اصول ہیں۔ بنین نے جو بازار کا تخلیقی نقشہ پیش کیا ہے، واقعاتی ضرور ہے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ خود نمائی کے میلے کی عینی تصویر بھی ہے۔ یعنی اس میلے کی تمام گہما گہمی اس کے سامنے تھی۔ مگر اس کی نگاہ اس کی بیہودگی اور خود نمائی پر ہی پڑتی تھی۔ کیونکہ وہ اس جنس کی تلاش میں یہاں گیا تھا اور اسی جنس کو خرید کر اس نے اپنی تخیئلی بازار کی تعمیر کی۔ مولانا بھی دلی کی گھریلو زندگی میں اخلاقی صفات اور حرکات کو فراہم کرنے کے لئے داخل ہوتے اور ان ہی کی متعدد و متضاد اور مختلف صورتوں کو لا کر انہوں نے ایک دنیا پیش کی جس میں تمام نقوش واقعاتی ہیں مگر اخلاقی اور مذہبی اصول ہیں مستقل طور پر جکڑے ہوتے ہیں۔ انہوں نے اخلاقی قدروں کی دلچسپ واقعاتی تخلیق کی اور اس لئے ان کا فن تمثیل نگاری کا فن ہے۔ اور جو زندگی وہ ہمارے سامنے لاتے ہیں وہ حقیقی نہیں بلکہ تمثیلی ہے۔

ہمیں یہ سوال ہی عبث معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کہاں تک ناول نگار کہلانے کے مستحق ہیں۔ وہ بالکل ناول نگار نہ تھے اور مکمل تمثیل نگار تھے۔ ہمیں یقین ہے کہ اگر کلیم کے کتب خانہ میں یورپ کی

ایسی بے مثل ناولیں جیسے فلابیئر کی "میڈم بوواری" تھیکرے کی "وینٹی فیر" ٹولسٹائے کی "انار کا مینیا" ہارڈی کی "ٹس آف دی ڈوبرول" یا ڈکنس کی "پکوک پیپرز" یا اردو کی ایسی مکمل ناول جیسے "امراؤ جان ادا" ہوتیں تو نصوح کے ہاتھوں وہ ان سب کو بھی دیوانِ آتش کے ساتھ جلا دیتے۔ مولانا نے لفظ ناول "رویائے صادقہ" میں ایک جگہ استعمال کیا ہے۔ جملہ یہ ہے "یا بڑی فضیلت پناہ لیاقت دستگاہ ہوتیں۔ تو ناول یعنی قصہ کہانی کے ڈھکوسلے ہانکنے لگیں۔ اور قصے کہانیاں بھی گندے ناپاک" اس جملے کو پڑھ کر ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ مولانا ناول کو محض قصہ کہانی ہی سمجھتے تھے۔ ایسا قصہ کہانی جس میں مولانا کے قصے کہانیوں کے برخلاف عشق وغیرہ کی گندگی اور ناپاکی کی گنجائش فراوانی سے ہوتی ہو۔ غرض ان کو اس بات سے تکلیف ہوتی کہ اُن کی تصانیف ناولیں کہلائیں۔ اُن کو اخلاقی تمثیلیں کہلوانا وہ خوشی سے منظور کرتے۔

مگر ہم پہلے یہ کہہ چکے ہیں کہ ناول کا فن طویل نثری تمثیلوں سے ہی نکلا۔ اور ناول نگاری کی ابتدائی تاریخ کے سلسلہ میں اس قسم کی تمثیلوں کا ذکر بھی لازمی طور پر کرنا ہوتا ہے۔ اس لئے اردو ناول نگاری کی ابتدائی تاریخ کے بانی کاروں میں مولانا کو ہمیشہ جگہ ملے گی۔ حالانکہ اُن کو پہلا ناول نگار کہنا ناسمجھی ہی ہوگی اور پھر اُردو کے ہر اُس ناول نگار کے لئے جو یورپ کے اس فن کو اپنے ادب کی روایات سے پورے طور پر بہرہ ور ہو کر برتنا چاہتا ہے۔ مولانا کی تمثیلوں کا گہرا مطالعہ بہت ضروری ہے۔ کیونکہ یہاں ناول نہ سہی اس کی سی تو چیزیں ہیں۔ ایسے ناول نگار کو یہاں پیدائشی قصہ گوئی نظر آئے گی۔ وہ ان قصوں کی اخلاقی بلندیوں سے ضرور دور رہے گا۔ اور اپنے مشاہدہ کئے ہوئے حالات کا سہارا لے گا۔ مگر قصوں کو دلچسپ بنانے کے راز سے ضرور وہ کچھ زیادہ ہی واقف ہو جائے گا۔ یعنی ان تمثیلوں سے وہ قصہ بیان کرنے کا سلیقہ ضرور سیکھے گا۔ "توبۃ النصوح" اسی سلیقہ کی اچھی مثال اس کے سامنے آئے گی۔ اور اگر اس میں شعور ہے تو وہ مولانا کی غلطیوں سے بھی صحیح راہ کا اندازہ لگائے گا۔ مولانا کے تمثیلی مجسمے اسے مثبت مددیں دیں گے کہ وہ اپنے کردار کو انفرادیت دینا سیکھے گا۔ اور ان سے وہ امور وابستہ کرنا جس سے وہ جیتے جاگتے انسانوں کی طرح دلچسپ ہو جائیں اور منفی مددیں دیں گے کہ وہ اپنے کردار کو محض ایک صفت ہی کا حامل نہ ہونے دے گا۔ کلیم کا کردار ایک حد تک اسکے سامنے کردار نگاری ہی کی مثال کی طرح رہ سکتا ہے اور اسے مکمل افراد کی تعمیر میں کلیم کے کچھ نامکمل وجود سے ویسی ہی مدد مل سکتی ہے جیسے کسی تھوڑی نامکمل چیز سے کوئی مکمل چیز بنانے میں مدد ملے وہ زندگی کو مدرس اخلاق کی نظر سے دیکھے یا نہ دیکھے اور وہ مولانا کے نظریے سے تمام واقعات زندگی

کو دیکھنے کا روادار ہو یا نہ ہو۔ مگر مولانا کے نقوش زندگی اسے دلچسپ اور غیر دلچسپ تاثرات میں تمیز کرنا ضرور سکھائیں گے۔ وہ مولانا سے زیادہ ماہر نفسیات ضرور ہوگا۔ مگر موقعہ کے مناسب نفسیاتی نقطہ کے انتخاب میں اسے مولانا کی تمثیلوں سے ضرور مدد ملے گی۔ اسے مولانا کے مکالمے اپنی جگہ پر اعلیٰ پایہ کی چیزیں نظر آئیں گی۔ اور اُن کے ذریعہ سے نفسیاتی حالات ادا کرنے کا فن وہ بالکل اسی طرح سیکھ سکتا ہے جیسے کسی ناول نگار سے آخر میں مولانا کی زبان اور طرزِ ادا کو وہ ناول نگاری کا مکمل اور بہترین آلۂ کار پائیگا اور وہ اس طرز کی سادگی، اسلاست، شگفتگی، برجستگی اور ایجاد کو حاصل کرنے کے لئے انکی تصانیف کو بار بار پڑھے گا اور پڑھتا ہی رہے گا۔

سوال :۔ ڈرامہ نگاری کی تاریخ پر نظر رکھتے ہوئے یہ بتایئے کہ اس صنف کو اردو میں وہ فروغ کیوں حاصل نہ ہو سکا جو انگریزی میں اسے نصیب ہوا؟

جواب :۔ ڈراما کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ کلاسیکی ڈراما اور رومانی ڈراما۔ کلاسیکی ڈراما پھر دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ قدیم کلاسیکی ڈراما اور جدید کلاسیکی ڈراما۔ قدیم کلاسیکی ڈراما میں یونانی اور لاطینی ڈرامے آتے ہیں۔

ابتداء میں یونانی ڈرامے بہت معمولی اور ادبی نقطۂ نظر سے بہت پست ہوتے تھے۔ یہ ڈرامے تیوہاروں کے موقع پر کھیلے جاتے تھے۔ ان میں یونانی دیوتا ڈیونیس کی عظمت اور بزرگی کو دکھایا جاتا ہے۔ کچھ کھیلوں میں سنجیدگی کا عنصر غالب رہتا تھا جن کو ٹریجڈی یا المیہ کہتے تھے۔ کچھ کھیل ظرافت اور تمسخر کے طور پر کھیلے جاتے تھے جن کو کامیڈی یا طربیہ کہتے تھے۔

طربیہ ڈراموں نے یونان میں تین منزلیں طے کیں (۱) قدیم طربیہ، اس منزل میں یونانی ڈرامہ سیاسی اور ذاتی ہجویات کا پرتو تھا (۲) متوسط طربیہ۔ اس منزل میں آکر ڈراما نے سماجی رنگ اختیار کیا (۳) جدید طربیہ۔ قدیم طربیہ اور متوسط طربیہ میں رفتہ رفتہ تبدیلی واقع ہوتی۔ جدید طربیہ ان کی بدلی ہوتی شکل ہے۔

یونان میں تماشائیوں کی تعداد بیس ہزار کے قریب ہوتی تھی۔ لیکن اسٹیج کے لئے بالکل محدود جگہ تھی۔ ان کا لباس رسمی اور بھاری ہوتا تھا۔ ڈراما نگار انہی تینوں باتوں کا ڈراما لکھتے وقت خیال رکھتا تھا اور انہی کے مطابق ڈرامے کے پلاٹ کو ترتیب دیتا تھا۔ ان پابندیوں کی وجہ سے یونانی افراد قصہ عمل و فعل کا اظہار آزادی کے ساتھ نہیں کر سکتے تھے۔ اس سلسلہ میں ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ

یونانی کرداروں کی جداگانہ اور نمایاں شخصیت نہیں ہوتی تھی۔ ڈراموں میں حقیقت اور صداقت کا بھی فقدان تھا۔ تماشائی اسٹیج سے کافی دور بیٹھتے تھے، اسی لیے ایکٹر حرکات و سکنات کے ذریعہ جذبات کے اظہار سے قاصر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا لب و لہجہ اور اندازِ گفتگو روزانہ کی سادہ گفتگو سے مختلف ہوتا تھا بلکہ وہ اپنی بات کو بہت تصنع فصاحت و بلاغت اور جوش و خروش کے ساتھ پیش کرتے تھے۔ ان کی آواز بھی بہت بلند ہوتی تھی تاکہ آخری صف کے بھی سامعین سُن سکیں۔

یونانی ڈراموں میں کورس کو بھی کافی اہمیت حاصل تھی۔ کورس ایکٹروں کی ایک جماعت تھی یہ ایکٹر آپس میں مل کر ناچتے تھے اور بار بار عمل میں دخل انداز ہوتے تھے۔ یہ لوگ بیچ بیچ میں عشقیہ گیت گانے لگتے تھے۔ کورس کی ابتدا یوں ہوئی کہ قدیم ایام میں یونانی پجاری ڈیونیس کے اردگرد ناچ گا کر اس کو خوش کرتے تھے۔ یہ طریقہ اس وقت بھی رائج تھا جب باقاعدہ ڈرامہ اسٹیج پر کھیلا جانے لگا۔ دراصل کورس ہی کے بطن سے یونانی ڈرامہ پیدا ہوا لیکن رفتہ رفتہ اس کی اہمیت گھٹتی گئی اور کورس کو ایکٹروں کا تابع بنا دیا گیا۔ آخر میں کورس اور پلاٹ میں خاص تنظیم پیدا کر دی گئی۔ اب کورس نے پلاٹ کے بیچ میں کود کر دخل اندازی ترک کر دی۔

لاطینی ڈراما

ہیلنک تحریک کے زیرِ اثر روم میں ادبی بیداری ہوئی اور ڈرامہ کی طرف روم کے ادیبوں نے توجہ کی۔ انہوں نے المیہ اور طربیہ دونوں قسم کے ڈرامے لکھے اور اس معاملہ میں یونانی ڈراموں کی تقلید کی۔ لاطینی ڈراموں کا بہت بڑا حصہ ضائع ہو گیا۔ صرف کچھ حصہ باقی رہ گیا۔

لاطینی ڈراموں کی ادبی حیثیت بہت زیادہ ہے۔ ان کے طربیہ ڈراموں کے ذریعہ ہم کو یونان کی جدید طربیہ کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ ان کے المیہ ڈرامے سولہویں اور سترھویں صدی کے جدید ڈراموں کے لئے نمونہ ثابت ہوتے۔

موجودہ ڈراما کی ابتدائی تاریخ

یونان کے قدیم ڈراموں کی طرح یورپ میں بھی ڈراما کی ابتدا مذہبی ترویج سے ہوئی۔ جن کو مسٹری پلے یا میریکل پلے کہا جاتا تھا۔ ان ڈراموں کا خاص مواد بائبل سے حاصل کیا جاتا تھا۔ اسکے علاوہ دیگر مذہبی پیشواؤں سے بھی پلاٹ تیار کیا جاتا تھا۔ ان ڈراموں کے متعلق مسٹر سائمنڈ کی رائے اچھی نہیں ہے۔ انہوں نے ان کو ایک ایسے نئے سکول سے تعبیر کیا ہے جس کو کوئی بوڑھی عورت چلاتے اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ ڈرامے بالکل ابتدائی منزل میں تھے۔ تاہم ان میں کچھ نہ کچھ ڈرامائی عناصر

موجود تھے۔ ان مختلف مذہبی ڈراموں میں المیہ عناصر اور طربیہ عناصر دونوں موجود تھے۔ اس کے بعد ان میں اخلاقی عناصر بھی شامل ہو گئے۔ یہ اخلاقی عناصر خصوصاً تمثالی ڈراموں میں ملتے ہیں۔

ڈراموں کی اصل ابتدا نشاۃ ثانیہ میں ہوئی جب دیگر علوم کا احیاء ہوا۔ اس دور میں ڈراما میں حسن ترتیب پر توجہ دی گئی۔ اگرچہ طربیہ کو کوئی ادبی حیثیت حاصل نہ ہو سکی، مگر المیہ کو ادب میں شمار کیا جانے لگا۔ اس سلسلہ میں یورپ کے ڈرامہ نگاروں کو لاطینی ڈرامہ نگاروں سے بہت مدد ملی خصوصاً سینکا کی تقلید کی جانے لگی۔ ڈراما سے عمل کو خارج کر دیا گیا اور لمبی تقریروں کا رواج ہو گیا جو فصاحت و بلاغت اور جوش و خروش سے بھری ہوتی تھیں۔ سولہویں صدی کے اٹلی اور فرانس کے ڈرامہ نگاروں نے لاطینی ڈرامہ کی تقلید کی، اور انگریزی ٹریجڈ بھی انہی اصولوں کے ماتحت لکھی جانے لگی۔

اٹلی اور فرانس نے سینکا کی تنظیم میں کچھ تبدیلی کی۔ یہیں سے جدید کلاسکی ڈرامہ کی بنیاد پڑتی ہے اس طرز کی رفتہ رفتہ ترقی ہوتی اور فرانسیسی ڈرامہ نگار ڈومس اور وکٹر ہیوگو کے عہد تک اس کا رواج رہا۔ اس کے بعد انگلینڈ کے ڈراموں سے لاطینی اثر زائل ہو گیا اور رومانی ڈراموں کا آغاز ہوا۔

ہسپانوی ڈراما

اسپین میں ڈرامہ کا رواج ہوا۔ سترھویں صدی عیسوی میں رومانی ڈراما کی بنیاد پڑی۔ ہسپانوی ڈراموں نے پلاٹ وغیرہ کے سلسلہ میں اٹلی فرانس اور انگلینڈ کے ڈراموں پر گہرا اثر ڈالا، مگر ہسپانوی ڈرامے بالکل اسٹیج کے نقطہ نظر سے لکھے جاتے تھے۔ ان کا تمام تر انحصار واقعات اور سازش پر ہوتا تھا۔ پیچیدگیاں اور غیر متوقع حالات کی بھرمار ہوتی تھی۔ حیرت و تعجب کا عنصر کافی ہوتا تھا۔ یہ ڈرامے کردار نگاری میں کمزور ہوتے تھے۔

جدید کلاسکی اور رومانی ڈراموں کا تقابل

جدید ڈراموں کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلی قسم کے جدید کلاسکی ڈرامے ہیں اور دوسری قسم کے رومانی ڈرامے ہیں۔ جدید کلاسکی ڈراموں کی بنیاد فرانسیسی ڈرامہ نگاروں نے سترھویں اور اٹھارویں صدی میں رکھی۔

رومانی ڈراموں کی بنیاد ایلزبتھ اور اسٹورٹ کے عہد میں پڑی۔ اس دور سے ڈراموں کا خالق عظیم شکسپیئر بھی تعلق رکھتا تھا۔ اس کے علاوہ جرمنی میں گوئٹے نے ڈرامہ نگاری میں کافی ترقی کی اور فرانس نے اس میدان میں کافی شہرت حاصل کی۔

جدید کلاسکی المیہ سینکا کی ٹریجڈی سے دو باتوں میں مختلف ہو گئی۔ پہلی تبدیلی اس میں یہ ہوتی کہ اس کے خمیر میں رومانی محبت کو شامل کیا گیا جس کی سینکا کی المیہ میں کمی تھی۔ اس کے علاوہ جدید کلاسکی

المیہ سے کورس کا جزو خالی کر دیا گیا۔ ان دو اختلافات کے علاوہ بہت سی چیزیں آپس میں ملتی جلتی ہیں۔ مگر جدید کلاسیکی ڈراما اور رومانی ڈراما میں کافی اختلاف ہے۔ جس کا ذکر مندرجہ ذیل سطروں میں کیا جاتا ہے۔

۱۔ **موضوع اور اسلوب میں اختلاف** :۔ جدید کلاسیکی المیہ نے موضوع اور اسلوب میں یونانی طرز کی تقلید کی۔ یونانی ڈراموں کا موضوع بہت شاندار ہوتا تھا۔ وہ مذہبی ہیرو کو منتخب کرتے تھے اور اس کو دنیا کے عوام سے بلند ثابت کرتے تھے۔ اسلوب بھی کافی فصیح و بلیغ اور شاعرانہ ہوتا تھا جس میں روزمرہ کی گفتگو شامل نہیں ہوتی تھی۔ یہی حال لاطینی ڈراموں کا تھا۔ اس کے موضوع بھی بلند کردار انسانوں سے تعلق رکھتے تھے اور اسلوب بھی نہایت شاندار اور شاعرانہ ہوتا تھا۔ جدید کلاسیکی ٹریجڈی نے لاطینی ڈراموں کی فضا میں آنکھ کھولی۔ اس لئے اس نے بھی وہی موضوع اور اسلوب اختیار کر لیا۔ اس کے پلاٹ میں بادشاہ شہنشاہ، سردار، امیر اور رئیس لوگ شامل ہوتے تھے۔ والٹر کا قول ہے کہ ٹریجڈی کے ڈراموں میں کرداروں کو ہمیشہ عوام سے بلند ہونا چاہیے۔ اطالوی اور انگریزی نقادوں کا بھی یہی خیال ہے۔ اس کے علاوہ والٹیر کا بھی یہ نظریہ ہے کہ ٹریجڈی کی زبان میں عوامی لہجہ نہ ہونا چاہیئے، بلکہ اس کی زبان نہایت شاندار فصیح و بلیغ اور شاعرانہ ہونی چاہیئے۔

رومانی ڈراما جدید کلاسیکی ڈراما سے کچھ باتوں میں متفق ہے، اور کچھ باتوں میں مختلف ہے۔ رومانی المیہ کا بھی موضوع شاندار ہوتا ہے جو عوام کی زندگی سے بلند ہوتا ہے۔ اس کا ہیرو کوئی مشہور شخص ہوتا ہے۔ اس طرح دونوں قسم کے ڈراموں میں موضوع کے اعتبار سے اتفاق ہے۔ مگر اسلوب میں اختلاف ہے رومانی ڈراموں میں عوامی ماحول دکھایا جاتا ہے اور گفتگو میں بھی عوامی لب و لہجہ اختیار کیا جاتا ہے۔ اس طرح سے جدید کلاسکی ڈراما بالکل مثالی ہوتا ہے۔ مگر رومانی ڈراما مثالی اور حقیقی ہوتا ہے۔

۲۔ **المیہ اور طربیہ عناصر کے امتزاج میں اختلاف** :۔ رومانی ڈراموں میں ایک خصوصیت اور ہے ان میں مزاحیہ عناصر بھی شامل رہتے ہیں۔ اس طرح سے رومانی ڈرامے المیہ اور طربیہ دونوں کے امتزاج سے وجود میں آتے ہیں۔ اس کے برخلاف جدید کلاسکی ڈراموں میں شروع سے آخر تک ایک ہی فضا قائم رہتی ہے۔

۳۔ **اتحاد زمان و مکان و عمل میں اختلاف** :۔ جدید کلاسکی المیہ میں اتحاد زمان و اتحاد مکان و اتحاد عمل کا خیال رکھا جاتا تھا۔ بوئلین نے اس اصول کو اس طرح واضح کیا ہے کہ اسٹیج پر ایک مکمل عمل ایک جگہ پر اور ایک دن میں دکھایا جاتے۔ اس کے علاوہ اس کے ڈراموں میں ایک ہی عمل نہیں ہوتا ہے بلکہ مختلف واقعات کی پیچیدگی پائی جاتی ہے۔ بہرحال نظریاتی طور پر جدید کلاسکی ڈراما نگاروں نے اتحاد زمان

و مکان وعمل کو تسلیم کیا۔

شکسپیئر نے جو رومانی ڈراموں کا پیش رو ہے، اپنے مختلف ڈراموں میں اتحاد زمان و مکان کے عمل کو ٹھکرا دیا ہے۔ اس نے ایک ہی پلاٹ میں مختلف شہروں کے اور مختلف ملکوں کے مناظر دکھاتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دورِ جدید میں جب مختلف قسم کی آزادیاں حاصل ہو گئی ہیں تو ادبی آزادی کیوں نہ حاصل ہو لیکن بعض اوقات یہ ادبی آزادی غلط طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ شکسپیئر کے یہاں بھی اس قسم کی لغزشیں پائی جاتی ہیں۔

اتحادِ عمل کے معاملہ میں بھی رومانی ڈرامہ نویسوں نے آزادی برتی۔ ارسطو نے اتحادِ عمل سے یہ مطلب نکالا کہ ایک عمل ہو اور مکمل ہو۔ مگر جدید کلاسیکی ادیبوں نے اس کا یہ مطلب نکالا کہ صرف ایک ہی پلاٹ ہو جس میں دیگر واقعات کی پیچیدگی نہ ہو۔ مگر رومانی ڈراما نویسوں نے اس کا یہ مطلب نکالا کہ ایک پلاٹ میں بہت سے واقعات ہو سکتے ہیں۔ مگر ان واقعات میں ایک ترتیب اور تنظیم ہونا چاہیئے تاکہ کثرت میں وحدت قائم رہے۔ اس طرح سے رومانی ڈراما مخلوط پلاٹ کا ڈرامہ بن گیا۔

بعض اوقات رومانی ڈرامہ نگاروں نے اتحادِ عمل میں بھی تساہل برتی۔ چنانچہ شکسپیئر کے بہت سے ڈراموں میں ترتیب و تنظیم کا پہلو کمزور ہے۔

۴:۔ **بیان اور عمل کا فرق** :۔ جدید کلاسیکی ڈراما اور رومانی ڈراما میں ایک اور فرق ہے۔ جدید کلاسیکی ڈراما میں بیان ہوتے ہیں، عمل نہیں دکھایا جاتا ہے۔ اگر کسی بادشاہ کا قتل دکھانا ہو گا تو پس پردہ قتل ہو گا اور اسٹیج پر آکر صرف تماشائیوں کو قتل کے واقعہ سے مطلع کر دیا جائے گا۔ اس طرح سے دیگر واقعات بھی عملی طور پر نہیں دکھائے جاتے ہیں بلکہ لوٹ مار، شر، فساد اور قتل و غارت کے سارے واقعات بیان کر دیئے جاتے ہیں۔ وہ لوگ ان واقعات کو اسٹیج پر دکھانا تہذیب کے خلاف سمجھتے تھے۔ اسکے برخلاف رومانی ڈراما میں عمل کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وہاں اسٹیج پر سارے واقعات تماشائیوں کے سامنے دکھائے جاتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عہد الزبتھ میں انگلینڈ میں ایک نئی قسم کی بیداری پیدا ہو گئی تھی۔ انگلینڈ کے باشندے عمل و حرکت جوش و خروش، جنگ و جدل اور قتل و غارت کی زندگی بسر کرتے تھے۔ لہٰذا اس قسم کے واقعات ان کی زندگی سے قریب تھے، اس لئے وہ ان کو پسند کرتے تھے۔

مختصر یہ کہ رومانی ڈرامہ میں بیان کی بہ نسبت عمل کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عمل کی اہمیت کہاں تک جائز ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عملی طور پر جو واقعات پیش کئے جاتے ہیں وہ ہمارے دل و دماغ پر زیادہ گہرائی کے ساتھ نقش ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ہو لیں

نے کہا ہے۔ "سنی ہوتی چیزوں کا اثر دیکھی ہوتی چیزوں کی بہ نسبت زیادہ کمزور ہوتا ہے۔ مگر ہورلیس نے یہ بات ایک عام اصول کی حیثیت سے کہی ہے۔ اس موقع پر ڈرائیڈن کی رائے زیادہ مفید ہے جو اس نے ڈرامہ کے سلسلے میں کہی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ان افعال کو جو ظلم کی بنا پر ممکن ہونے کے باعث یا بداعتقادی کے تحت ہمارے دل میں نفرت پیدا کریں، ڈرامے سے نکال دینا چاہیئے، یا صرف بیان کر دینا چاہیئے۔ اس کے علاوہ ہورلیس کا یہ خیال کہ سنی ہوتی چیز کمزور ہوتی ہے زیادہ صحیح نہیں ہے کیونکہ عملی طور پر پیش کردہ واقعات نامکمل بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن بیانات کی مدد سے تماشائی جو تصویریں اپنی تخئیل کے پردہ پر کھینچ لیتے ہیں وہ بالکل مکمل ہوتی ہیں۔

اُردو ڈراما

ہندوپاکستان میں اُردو ڈراما نگاری کا رواج انگریزی ادب کی وساطت سے ہوا۔ مگر اس کی تخلیق میں دوسرے عناصر بھی شامل ہیں۔ مثلاً قدیم سنسکرت ڈراموں کا کچھ نہ کچھ اثر اُردو ڈراما پر ضرور ہے۔ اس کے علاوہ ہندو مریکل پلے کے اثرات بھی اُردو ڈراما میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ رام اور کرشن کی زندگی کے واقعات جو تیوہاروں کے موقعوں پر ہندوستان میں دکھاتے جاتے ہیں، اُردو ڈرامہ پر اثرانداز ہوتے۔ اُردو ڈراما پر سوانگ اور نقلوں کا بھی تھوڑا بہت اثر پڑا ہے، لیکن ان تمام چیزوں سے زیادہ اثر اس پر اسلامی نظموں کا ہے۔ شاعرانہ انداز بیان صنائع و بدائع کا استعمال، جوش و خروش کا اظہار، یہ ساری باتیں اُردو ڈراما میں اسلامی نظموں کے ذریعہ داخل ہوئیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ اُردو ڈراما اپنے اصل وجود کے لئے انگریزی سٹیج کا مرہونِ منت ہے۔ اُردو ڈراما کے اسٹیج کی ساخت پردے کا استعمال، ایکٹروں کا لباس، نشستوں کا تعین، پارٹوں کی تقسیم اور ادائیگی اور اس کا عام نظم و نسق، انگریزی اسٹیج کے طرز پر ہے۔ اس لئے یہ کہا جاتا ہے کہ اُردو ڈراما نے انگریزی ڈراما کے بطن سے جنم لیا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جس طرح اُردو شاعری نے فارسی شاعری سے اپنا چراغ روشن کیا اسی طرح سے اُردو ڈرامہ نگاری نے اپنے اسٹیج کی روشنی کے لئے ایران کے آتش کدہ سے چنگاریاں کیوں نہ حاصل کیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ فارسی میں ڈرامہ نگاری کا رواج ابتدا میں نہ تھا، حقیقت یہ ہے کہ اسلام میں نقالی سخت ممنوع ہے۔ اس لئے مذہبی نقطۂ نظر سے ڈرامہ نگاری اور اسٹیج کو معیوب سمجھا گیا اور ایک عرصہ تک ایران میں ڈرامہ نگاری کا رواج نہ ہوا۔ دورِ جدید میں جب ایران کے تعلقات مغربی ممالک سے پیدا ہوتے اور مغربی ادب ایران میں داخل ہوا تو وہاں ڈرامہ نگاری نے بھی اپنی اداکاریاں دکھائیں لیکن جس وقت اُردو شاعری فارسی کے چمنستانِ شاعری سے خوشہ نشینی کر رہی تھی، اس وقت وہاں

ڈرامہ نگاری کا وجود نہ تھا۔ ہاں تعزیہ داری کا رواج تھا جس کو یورپین مصنفین نے پیشن پلے کے نام سے یاد کیا ہے۔ مگر موجودہ طرز کی ڈرامہ نگاری کا سراغ نہیں ملتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ڈرامہ نگاری کے لئے اردو ادب کو مغرب کی وادی کی سیر کرنا پڑی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اُردو ڈرامہ نگاری کا رواج اُردو ادب میں ہو گیا۔ لیکن جیسی ترقی دیگر اصنافِ سخن کو ہوتی۔ اس قسم کی ترقی اُردو ڈرامہ نگاری کو کبھی نصیب نہ ہوتی۔ اس کے چند اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو وہی ہے جس کا ذکر اس سے قبل ہو چکا ہے۔ یعنی اسلام میں نقالی ناجائز ہے۔ اس سے مسلمانوں نے اس کی طرف توجہ نہ کی اور اُردو ادب کے بانی مسلمان شعراء اور صوفیائے کرام تھے۔ اس لئے اردو ادب میں ڈرامہ نگاری کی بنیاد ابتدائی زمانہ میں نہ پڑ سکی۔ دوسرا سبب اس کا یہ ہے کہ فارسی میں ڈرامانگاری کے نمونے موجود نہ تھے اور انگریزی ادب سے اُردو ادیب ایک عرصہ تک ناواقف رہے۔ اس وجہ سے اُردو ڈرامہ نگاری کی حسب دل خواہ ترقی نہ ہو سکی۔ اس کا تیسرا سبب یہ ہے کہ اُردو زبان اور ادب کے مرکز دہلی اور لکھنؤ تھے۔ ان مرکزوں میں شعر و سخن کا چرچا تھا۔ لہٰذا شعر کی توجہ شاعری کی طرف زیادہ رہی۔ ڈرامانگاری کی طرف ان کا خیال بھی نہیں گیا۔ اگر دہلی اور لکھنؤ میں ڈرامے لکھے جاتے تو زبان اور بیان کے اعتبار سے بہت بلند اور معیاری ہوتے۔ ڈراما نگاری کی طرف سے بھی بے توجہی کا چوتھا سبب یہ ہے کہ عام طور سے بادشاہوں کے دربار میں شاعری کی قدر ہوتی تھی، وہ قصائد اور غزل کو پسند کرتے تھے۔ ڈرامانگاری کی طرف بجز نواب واجد علی شاہ کے اور کسی بادشاہ نے توجہ نہ کی۔ اس سے عام شعراء کی توجہ بھی ادھر مبذول نہ ہو سکی۔ اگر بادشاہ اس صنف کی سرپرستی کرتے تو دیگر اصناف کی طرح یہ بھی ترقی کرتی۔ صنف ڈراما کی پستی کا پانچواں سبب یہ ہے کہ ڈرامہ نگاری کی ابتداء بمبئی میں ہوئی جو زبان و ادب کا مرکز نہ تھا۔ اس کے علاوہ جن لوگوں نے ڈرامانگاری اور اسٹیج کا کام شروع کیا وہ اہلِ زبان اور اہلِ قلم تھے۔ دراصل بمبئی میں پارسیوں نے تھیٹریکل کمپنی کی بنیاد ڈالی۔ چنانچہ پہلی کمپنی سیٹھ پیٹن جی خرام جی نے قائم کی جس کا نام اوریجنل تھیٹریکل کمپنی تھا۔ اس کے بعد وکٹوریہ ناٹک کمپنی اور الفریڈ تھیٹریکل کمپنی قائم ہوئی۔ ان کمپنیوں نے سستے قسم کے اور بازاری مذاق کے ڈرامے پیش کئے۔ ان کمپنیوں کا مقصد پیسہ کمانا تھا۔ ادب کی خدمت ان کا مطمح نظر نہ تھا۔ اس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ معماروں نے خشتِ اوّل ہی کج رکھی تھی۔ لہٰذا دیوار کیسے سیدھی ہو سکتی تھی۔ صنفِ ڈراما کی طرف سے بے توجہی کا چھٹا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ عوام میں ایکٹروں کی کوئی قدر نہ تھی۔ سماج میں ان کو پست نظروں سے دیکھا جاتا تھا اس سے ادیبوں نے اس صنف کی طرف توجہ نہ کی۔

اردو ڈرامہ نگاری کی پستی کے اور بھی اسباب ہو سکتے ہیں۔ مگر چند نمایاں اسباب یہاں پیش کر دیئے گئے ہیں۔ ان اسباب کی روشنی میں ہم ایک اہم نتیجہ ضرور اخذ کر سکتے ہیں۔ اگر ہندوستان کے بادشاہوں اور حاکموں کی توجہ ڈراما کی طرف ہوتی تو یہ صنف ضرور ترقی کرتی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ نواب واجد علی شاہ کی توجہ اس طرف ہوئی اور انھوں نے پہلی بار اردو میں ڈراما لکھا جس کا نام "رادھا کنھیا کا قصہ" ہے۔ یہ ڈراما ۱۲۵۸ھ اور ۱۲۶۲ھ کے درمیان لکھا گیا تو اس ڈرامے کا اثر دیگر شعرا پر پڑا، چنانچہ امانت لکھنوی نے اس ڈرامے سے متاثر ہو کر "اندر سبھا" لکھا۔ یہ ڈراما ۱۲۷۰ھ میں لکھا گیا۔ لوگوں کا یہ خیال غلط ہے کہ امانت نے نواب واجد علی شاہ کے حکم سے یہ ڈراما لکھا۔ بلکہ امانت نے بقول پروفیسر مسعود حسن رضوی، حاجی مرزا عابد علی عبادت جو ان کے شاگرد اوّل تھے، کی فرمائش سے اس ڈرامے کی تخلیق کی۔ اس طرح سے لکھنو میں ڈرامہ نگاری کی بنیاد پڑ چکی تھی اور ممکن ہے کہ اس کے بعد اور بھی ڈرامے لکھے جاتے۔ مگر اس کے کچھ عرصہ بعد لکھنو میں نوابی ختم ہو گئی اور یہ کہانی ادھوری رہ گئی۔ اس کو ہم ڈرامہ نگاری کا پہلا دور کہہ سکتے ہیں۔

ڈراما نگاری کی وہ کمسن اور نازک دختر جس نے لکھنو کی ادبی فضا میں آنکھ کھولی تھی، اب بمبئی پہنچ گئی۔ مگر وہاں کی آب و ہوا اس کو راس نہ آئی۔ یہی نہیں بلکہ وہاں جاکر بُری صحبت کی وجہ سے وہ بگڑ بھی گئی۔ اس کا بگڑا ہوا روپ ہم کو بمبئی کے ابتدائی ڈراموں میں ملتا ہے۔ اس دور کے ڈرامہ نگار احسن لکھنوی اور بیتاب لکھنوی تھے۔ جنہوں نے شہرت بھی حاصل کی اور روپیہ بھی کمایا۔ مگر اس دور میں جو شہرت آغا حشر کاشمیری کو حاصل ہوتی ہے، وہ کسی دوسرے ڈراما نویس کو حاصل نہ ہو سکی۔ اسی کی بنا پر ان کو اردو ڈراما کا شکسپیئر کہا گیا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ شکسپیئر کے ڈراموں کی جھلک بھی ان کے یہاں نہیں۔ آغا حشر کے علاوہ اس دور میں غلام حسین ظریف، محمد عبدالواحد قلیس، فقیر محمد تیغ، فیروز شاہ خان، احمد حسین وافر، پسر کرامت اللہ، میر عبدالماجد، مقصود علی اور امداد علی وغیرہ ڈراما نویس ہوئے۔ مگر ان میں سے کوئی بھی شکسپیئر کے درجہ تک نہ پہنچ سکا۔ ان لوگوں کے ڈراموں کو ادبی حیثیت نہ حاصل ہو سکی۔ وہ ڈرامے کی تکنیک کے اعتبار سے بھی بہت پست تھے۔ پلاٹ اور کردار نگاری کمزور ہوتی تھی۔ تحریک و عمل میں خامیاں پائی جاتی تھیں۔ ان میں اخلاقی قدروں کا وجود بھی نہ تھا۔ بازاری معاشقہ کی عریاں تصویریں تھیں۔ ان کے ایکٹر پست اشعار میں گفتگو کرتے تھے اور اگر نثر بھی بولتے تھے تو نہایت پر تکلف اور پر تصنع۔ ایک خاص بات یہ تھی کہ ڈراما نویس ٹریجڈی اور کامڈی کو ایک ہی پلاٹ میں شامل کر دیتے تھے۔ دراصل یہ لوگ فنِ ڈراما نویسی سے ناواقف تھے، اس لئے اس دور میں جو ڈرامے لکھے گئے وہ فنی اعتبار سے بہت پست تھے

اس دور کو ہم اُردو ڈراما نویسی کا دوسرا دور کہہ سکتے ہیں۔

اردو ڈرامہ نگاری میں ایک تیسرا دور بھی آتا ہے جو دوسرے دور کے مقابلہ میں بہتر ہے۔ اس دور کے ڈراما نویس منشی غلام علی دیوانہ، منشی ابراہیم محشر (انبالوی) منشی رحمت علی۔ دوارکا پرشاد افق، مرزا عباس، آغا شاعر دہلوی، لالہ کشن چند زیبا، لالہ نانک چند ناز، لالہ کنور سین، بشمبر سہائے بیاکل، حکیم احمد شجاع، سید امتیاز علی تاج، سید دلاور علی شاہ، خان احمد حسین اور رادھے شام وغیرہ ہیں۔ ان لوگوں نے ڈرامہ نگاری کو عروج دینے کی کوشش کی۔ ان ڈرامہ نویسوں میں زیادہ تر لوگ تھیٹریکل کمپنیوں سے وابستہ تھے اور انہی کمپنیوں کے لئے ڈرامے لکھے۔ چونکہ یہ لوگ انگریزی ادب سے بھی کچھ واقفیت رکھتے تھے، اس لئے ان کے ڈرامے ان کے پیش رووں سے بہتر ثابت ہوتے۔ ان ڈرامہ نویسوں نے عشق و محبت کے عریاں جذبات سے گریز کیا، پلاٹ اور کرکٹر کی طرف بھی زیادہ توجہ کی۔ ان میں اخلاقی قدروں کو بھی شامل کیا۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ ڈرامے اپنے پیش رووں کے ڈراموں پر فوقیت رکھتے ہیں۔ خصوصاً امتیاز علی تاج کے ڈراما "انارکلی" میں فنی خوبیوں کے علاوہ زبان کی لطافت اور بیان کی نزاکت بھی ملتی ہے۔

ان ڈراموں کے علاوہ دورِ جدید میں کچھ ڈرامے ادبی نقطۂ نظر سے بھی لکھے گئے جن کی وجہ سے اُردو ادب میں اضافہ ہوا۔ قاسم وزہرہ، مصنفہ شوق قدوائی، شہید وفا، مصنفہ شرر لکھنوی "دکرم اروسی" مترجمہ عزیز مرزا "روس و جاپان" مصنفہ مولانا ظفر علی خان "جولیس سیزر" مترجمہ سید تفضل حسین "تصویر معشوقہ - فرنگ" مترجمہ منشی جوالا پرشاد برق اور "بیداری" مولفہ حکیم اظہر وغیرہ ڈرامے ادبی نقطۂ نظر سے کافی اہم ہیں۔ ان حضرات کے علاوہ منشی محمد عمر اور منشی نور الٰہی نے مغربی ڈراموں کے بہت سے ترجمے کئے ہیں۔ مثلاً روحِ سیاست، جانِ ظرافت، قزاق اور بگڑے دل وغیرہ۔ دونوں حضرات نے تمام ملکوں کے ڈراموں کی ایک مفصل تاریخ بھی لکھی ہے جس کا نام "ناٹک ساگر" ہے۔ دراصل ناٹک ساگر لکھ کر ان لوگوں نے اُردو ادب کی زبردست خدمت کی ہے۔

سوال :- آغا حشر کاشمیری کے فن ڈرامہ نگاری پر ایک سیر حاصل تبصرہ کیجئے؟

جواب :- ہمارے ڈرامہ کی تقریباً سو برس کی تاریخ میں عوام اور خواص دونوں میں جو مقبولیت آغا حشر کے حصہ میں آئی اس سے دوسرے لکھنے والے محروم رہے۔ جس زمانہ میں حشر نے ڈرامہ کی دنیا میں قدم رکھا، احسن اور بیتاب کا بڑا شہرہ تھا۔ ناٹک کمپنیوں میں ان کے ڈرامے منہ مانگے داموں بکتے

تھے۔ لیکن آغا حشر کے ڈرامے اسٹیج پر آتے تو کمپنی کے مالکوں نے محسوس کیا کہ اس نوجوان ڈرامہ نسٹ کے ڈراموں میں کوئی نہ کوئی ایسی بات ہے جو دیکھنے والوں کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ چنانچہ ہر اچھی کمپنی کی کوشش ہوتی تھی کہ آغا حشر ان کے لئے ڈرامہ لکھیں اور ہوا بھی یوں کہ حشر کا تعلق جس کمپنی کے ساتھ ہوا ان کے دن پھر گئے۔

آغا حشر نے کوئی ۳۲، ۳۳ سال ڈرامے لکھے۔ اس مدت میں ان کی مقبولیت برابر بڑھتی گئی۔ ان کی ڈرامہ نگاری کی اس مدت کو چار مختلف ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر بڑھتے ہوئے دور میں انکی شہرت اور قبول عام کا آفتاب برابر زیادہ چمکا اور زیادہ بلند ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کوئی اتفاقی بات نہیں ہو سکتی۔ آغا حشر میں ضرور کوئی نہ کوئی ایسی خصوصیت تھی جس نے ہر لمحہ ان کی شہرت کو پہلے سے زیادہ چمکایا ہے۔ آخر وہ خصوصیت کیا تھی؟ اس سوال کا جواب خود ان کے ڈرامے دیتے ہیں۔ ان ڈراموں کو دیکھ کر واضح طور پر دو باتیں نظر کے سامنے آتی ہیں۔ پہلی تو یہ ہے کہ آغا حشر نے اپنی ڈرامہ نگاری کے ہر دور میں زمانہ کو وہ چیز دی ہو جو اس نے طلب کی۔ زمانہ کا مذاق کبھی ایک جگہ ٹھہرا نہیں رہتا۔ اس میں نت نئے تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ فن کے نقطۂ نظر سے یہ بات بڑی اہم ہے کہ فن کار اپنی فنی تخلیقات کو بدلتے ہوئے مذاق کے سانچے میں ڈھالتا رہے لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ وہ زمانہ کے مذاق اور فن کے تقاضوں میں مطابقت پیدا کرتے وقت یا دونوں کو ایک دوسرے میں سموتے وقت اپنی تخلیقات کو فن کے نقطۂ نظر سے بھی بلند کرتا رہے۔ زمانے کے ہاتھوں کٹھ پتلی بن کر فن کو بے سوچے سمجھے اسی کے بتاتے اور سکھاتے ہوئے راستہ پر چلانے میں بظاہر زمانہ کا فائدہ ہے۔ لیکن حقیقت میں یہ عارضی زمانہ کے لئے بھی سفر ہے اور خود فن کے لئے بھی فن کا محض بدلتے رہنا ہی اہم نہیں یہ تبدیلی ہمیشہ بہتری کی طرف ہونی چاہیئے اور اس کے لئے ضروری ہے کہ فن کار فن میں تبدیلیاں کرتے وقت جدت سے کام لیں۔ زمانہ کو کوئی نئی چیز دینے کے ساتھ ساتھ فن کو بھی کوئی نئی چیز دے جس میں زمانہ کا فائدہ ہے۔ اس میں فن کا فائدہ بھی ہو۔ جس طرح زمانہ کے مذاق نے فن کو اپنا رخ بدلنے پر مجبور کیا ہے۔ اسی طرح زمانہ بھی فن کے ساتھ اپنا رخ بدلے۔ اچھے فن کار کا منصب جہاں ایک طرف یہ ہے اس کا فرض یہ بھی ہے کہ زمانہ میں مذاقِ جدت پیدا کرے۔ یہ چیز صرف اس صورت میں ہو سکتی ہے کہ فن میں جدت کا پہلو پیدا کرتے وقت اور زمانہ کے مذاق کو بدلنے کی خدمت انجام دیتے وقت وہ جرأت سے کام لے۔ جھجک اور ہچکچاہٹ مفید اور حسین فنی تجربوں کی بہت بڑی دشمن ہے۔ لیکن اس دشمن کی دست برد سے محفوظ رہنے کے لئے فن کار کو خود اپنے آپ پر اور اسکے ساتھ

ساتھ اپنے تجربہ کی اچھائی پر اعتماد کی ضرورت ہے۔ دنیائے فن کی فتح و تسخیر اس اسلحہ کی مدد کے بغیر عمل میں نہیں آتی ہے۔

حشر کی ڈرامانگاری کی بے پایاں مقبولیت کے یہی دو راز ہیں۔ انہوں نے اپنے فن کو زمانے کی ضرورت کے سانچے میں بھی ڈھالا ہے اور اپنی جرأت و اعتماد سے فن کو برابر ایسی شکل بھی دی ہے کہ وہ زمانے کے مذاق کو بہتر جانتا رہا۔ ان کی ڈرامہ نگاری کا ہر دور انہی دو بڑی خصوصیات کا حامل ہے ان میں سے ہر دور مطابقت، جرأت، اعتماد اور جدت پسندی کی ایک نئی منزل ہے۔ آخری منزل کی طرف جرأت اور یقین کا ایک اور قدم آغا حشر کے ڈراموں کو عموماً تین دوروں میں تقسیم کیا جاتا ہے خود آغا صاحب نے پوری تخلیقی زندگی کے یہ حصے کئے ہیں۔ پہلا دور ۱۹۰۱ء سے ۱۹۰۵ء تک۔ اس دور میں مرید شک۔ مار آستین۔ میٹھی چھری اور اسیر حرص لکھے گئے۔

دوسرا دور ۱۹۰۶ء سے ۱۹۰۹ء تک۔ اس دور میں شہید ناز، خوبصورت بلا، سفید خون، اور صید ہوس لکھے گئے۔

تیسرا دور ۱۹۱۲ء سے ۱۹۱۶ء تک، سلور کنگ، خواب ہستی، یہودی کی لڑکی، سورداس، بن دیوی اور پہلا نقش۔ اس دور کے مشہور ڈرامے ہیں۔

چوتھا دور ۱۹۱۷ء سے ۱۹۲۴ء تک۔ یہ زمانہ کلکتہ کے قیام کا زمانہ ہے۔ اس زمانہ میں آغا حشر نے زیادہ تر ہندی کے ڈرامے لکھے۔ مدھر مُرلی، بھاگیرتھ گنگا، بھارت رمنی (قدیم بن دیوی) ہندوستان (جس کے تین حصے ہیں) شروَن کمار، اکبر اور آنچ، ترکی حور، آنکھ کا نشہ، پہلا پیار اور بھیشم اس دور کی یادگار ہیں۔

آخری دور میں آغا صاحب نے اصلاحی ڈرامے لکھے ۱۹۲۸ء میں ستیاس پاس ۱۹۲۹ء میں رستم و سہراب اور ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۲ء تک دھرمی بالک، بھارتی بالک اور دل کی پیاس لکھے گئے۔ ان مختلف ادوار کے ڈراموں پر الگ الگ نظر ڈالی جائے تو بدیہی طور پر دو نتیجے نکلتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ ہر دور میں آغا حشر کے ڈرامے، اس زمانے کے مذاق کی تسکین اور تشفی کے ساتھ ساتھ انہوں نے اپنی اُپج، جدت پسندی، جرأت اور اعتماد سے اردو ڈرامہ کی روایت میں آہستہ آہستہ خوشگوار تبدیلیاں کی ہیں یہاں تک کہ آخری دور تک پہنچتے پہنچتے اردو ڈرامہ کی ہیئت اور اس کا انداز اس حد تک بدل گیا ہے کہ ابتدا اور انتہا میں زمین آسمان کا فرق نظر آتا ہے۔ ایک چیز کی جھلک البتہ ہر دور میں موجود ہے اور وہ ہے آغا حشر کا مخصوص مزاج، ان کی انفرادیت اور ڈرامہ کے ساتھ انکی طبعی اور فطری مناسبت۔

حشر کو اپنی ڈرامہ نگاری کے پہلے اور دوسرے دور میں ایسے لوگوں کے مذاق کی تسکین کرنی تھی جو خون ناحق جیسے ڈراموں کے دلدادہ تھے۔ ایسے ڈرامے جن میں گانوں کی بھرمار ہے جن میں کردار نثر کے بجائے شعروں میں گفتگو کریں۔ اور اگر بھولے سے نثر بولیں تو وہ مقفّٰی اور مسجّع ہو۔ چنانچہ وہ ڈرامے جو حشر نے اس زمانہ میں لکھے۔ انہی خصوصیات کے حامل ہیں۔ لیکن ایک چیز ان ڈراموں میں بھی نمایاں طور پر موجود ہے اور وہ یہ کہ گانوں کے استعمال میں اور مکالموں میں، اشعار اور مقفّٰی و مسجّع عبارت کے صرف میں انہوں نے خاصی حد تک اعتدال اور توازن برتا ہے۔ گانوں کی تعداد ۴۰، ۵۰ یا ۶۰ کے بجائے ۱۵، ۱۶ ہے۔ مکالموں میں شعروں کا استعمال نثر کے ساتھ ملا جلا ہے۔ کردار نثر میں کہی ہوئی بات کو شعر کے ذریعے زیادہ مؤثر بناتا ہے۔ یا یوں سمجھیے کہ جو کچھ اس نے نثر میں کہا ہے شعر اس کی تائید کرتا ہے۔ قافیہ پیمائی میں بھی ڈرامہ نگار نے مکالمہ کو حتیٰ الامکان روزمرہ کی زبان سے قریب رکھا ہے۔ قافیہ اور شاعرانہ تخیل کو لازم و ملزوم سمجھنے کے بجائے عام بول چال کے سیدھے سادے فقروں ہی سے قافیہ کے آہنگ اور جھنکار کا کام لے لیا ہے۔

حشر نے اپنی ڈرامہ نگاری کے سب ادوار میں عموماً اور ابتدائی ادوار میں خصوصاً عوام کو اپنے سامنے رکھا ہے۔ اپنے فن کے ذریعے ان کے مخصوص مذاق کی تشفی کے سامان بھی مہیا کیے ہیں اور آہستہ آہستہ اسے اصلاح کے راستے بھی دکھاتے ہیں اور یہ دونوں رجحان ان کے ڈراموں میں بالکل شروع سے موجود ہیں۔

ڈرامہ نگاری کی حیثیت سے حشر کی غیر معمولی شہرت اور کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ عوامی فنکار ہیں اور ان کے فن کے ہر پہلو پر عوامی نقطۂ نظر کا بڑا گہرا پرتو ہے۔ ان کا وہ فن جس نے آہستہ آہستہ عوام کی طرف سے خواص کی جانب قدم بڑھاتے ہیں۔ اس دور میں بھی جب حشر خواص کو اپنی طرف کھینچنے کے لیے ایک کفارہ سا ادا کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ عوام کو فراموش نہیں کرتے۔ مستیابن باس، رستم و سہراب اور دل کی پیاس میں اگرچہ اوچھے قسم کے ہتھیار استعمال نہیں کیے گئے جو عوام کے نزدیک سب سے زیادہ کارگر ہیں۔ لیکن ان ڈراموں کی مجموعی فضا ان سے بھی خوشی، مسرت اور دردمندی کے آنسوؤں کا پورا پورا خرچ نہ کر لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آغا حشر کے ڈراموں کو فن کی کسوٹیوں پر کسنا جو مغربی ڈرامہ کے ہزاروں سال کی روایت نے ہمیں دی ہیں صحیح نہیں۔ یہ درست ہے کہ آغا حشر کے ڈراموں میں پڑھنے والوں کو فن کے بعض مظاہر بہت نمایاں طور پر نظر آتے ہیں، لیکن حقیقت میں ان کی حیثیت ان ڈراموں میں ضمنی ہے۔ حشر کا نقطۂ نظر اپنے فن کے ہر عہد میں یہی ہے کہ جس اصول کی پابندی ڈرامہ

کو ایک خاص طرح کے ناظر کے لئے دلچسپ اور سبق آموز بنا سکتی ہے۔ ان کی پابندی کی جائے۔ مثلاً وہ اپنے ڈراموں میں خود کلامی کا استعمال بڑی آزادی سے کرتے ہیں۔ اس لئے کہ ان دونوں چیزوں کے استعمال سے ڈراموں میں ایسے موقعے اور لمحے پیدا کئے جا سکتے ہیں جن سے ناظر کے ذہن پر ڈراماتی تاثر پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح تضاد اور یکسانیت سے حشر نے مکالموں میں جذباتی شدت، واقعات میں ڈراماتی زور اور تیزی اور اصلاحی مقصد میں اثر انگیزی پیدا کرنے کا کام لیا ہے۔ انہوں نے کرداروں کی شخصیت اور ان کے مکالموں میں مطابقت اور مناسبت قائم رکھنے کی طرف بھی خاصی توجہ دی ہے۔ لیکن ان سے کہیں زیادہ توجہ غزلوں، ٹھمریوں، دادروں اور اشعار کے برمحل صرف پر یا مکالموں میں خطابت کے زور اور برجستہ گوئی پر ہے۔ اس لئے یہ ساری چیزیں ہندوستان کے لئے اسٹیج کے زیادہ ضروری لوازم ہیں۔

جہاں تک ان کی شخصی اور ذاتی خصوصیتوں کا تعلق ہے۔ حشر کا پہلا امتیاز ڈرامہ کے ساتھ ان کی طبعی مناسبت ہے اور جن کی شہادت ان کی ابتدائی زندگی کے بعض واقعات سے ملتی ہے۔ دوسری چیزیں جنہوں نے حشر کے ڈرامہ کو اپنے عہد کا بہترین نمائندہ بننے میں مدد دی۔ حشر کی شاعرانہ صلاحیت ان کے مزاج کی شگفتگی (بات بات میں فقرہ چست کرنا جس کا شیوہ ہے) ان کا وہ انداز خطابت ہے جو انہوں نے بمبئی کے قیام میں مولانا ابوالکلام آزاد، ابونصر ماہ، منا ہوشیارپوری اور مولانا ظفر علی خاں کے ساتھ مناظروں میں شریک ہو کر سیکھا تھا۔ حشر کے ڈراموں میں خطابت کا جو زور، برجستہ گوئی کی جو روانی، فقرہ بازیوں کی جو شوخی اور شگفتگی اور شاعری کی جو رنگینی ہے، وہ یوں تو دوسرے لکھنے والوں کے یہاں بھی کم نہیں لیکن ان میں ہر چیز کو برمحل استعمال کرنے کا جو سلیقہ حشر کو ہے بہت کم لوگوں کو ہے ممکن ہے ان میں سے کسی ایک خصوصیت میں ان کا مدِمقابل اپنے آپ کو ان سے برتر ثابت کر سکے لیکن ان ساری چیزوں کا متوازی، امتزاج اتنا کسی دوسرے کے یہاں ملتا جو حشر کے یہاں ہے۔

حشر کے ڈراموں کی ساری داستان فنی ارتقا کی بڑی دلکش اور دلنشیں داستان ہے۔ اردو ڈرامہ میں (بلکہ بیسویں صدی کے ہندوستانی ڈرامہ میں) فن اور اسٹیج کی جتنی روایتیں اس وقت ہیں ان پر رنگ حشر کی مہر ثبت ہے، لیکن اس رنگ کی شوخی حشر کے ڈرامہ کو پڑھ کر نہیں نکھرتی۔ ایک ڈرامہ نگار کی حیثیت سے حشر کے صحیح مرتبہ کے تعین کے لئے ضروری ہے کہ حشر کے ڈراموں کو پڑھ کر نہیں، اسٹیج پر کھیل کر دیکھا جائے۔ ان کا رنگ اسی وقت نکھرتا ہے، اور ان کے جوہر اسی وقت کھلتے ہیں۔

سوال :۔ مولوی نذیر احمد اردو ناول نگاری میں منفرد مقام رکھتے ہیں ۔ اُنکے حالات زندگی اور اُردو شاہکاروں پر سیر حاصل تبصرہ کیجئے ؟

جواب :۔ نذیر احمد ایک اعلیٰ درجہ کے زبان داں، مترجم، مقرر اور عالم تھے اور ان کی دینی تصانیف اور قانونی کتابوں کے ترجموں کی بڑی اہمیت ہے، لیکن لوگ انہیں سب سے زیادہ ایک قصہ نویس کی حیثیت سے جانتے ہیں۔ نذیر احمد دہلی کالج کے تعلیم یافتہ تھے۔ یہ وہ درس گاہ ہے جو ۱۸۲۵ء میں دہلی میں قائم ہوئی تھی، اور اس کے تربیت یافتہ لوگوں میں ہمیں ایسے افراد بھی ملتے ہیں، جن کے کارناموں کو اُردو ادب میں آج نمایاں مقام حاصل ہے۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے اپنی کتاب "مرحوم دہلی کالج" میں لکھا ہے کہ "یہی وہ پہلی درس گاہ تھی جہاں مشرق و مغرب کا سنگم قائم ہوا۔ ایک ہی چھت کے نیچے ایک ہی جماعت میں مشرق و مغرب کا علم و ادب ساتھ ساتھ پڑھایا جاتا تھا۔ اس ملاپ نے خیالات کے بدلنے، معلومات کے اضافہ کرنے اور ذوق کی اصلاح میں جادو کا سا کام کیا اور ایک نئی تہذیب اور نئے دور کی بنیاد رکھی اور ایک نئی جماعت ایسی پیدا کی۔ جس میں سے ایسے پختہ اور روشن خیال اور بالغ نظر انسان اور مصنف نکلے جن کا احسان ہماری زبان اور ہماری سوسائٹی پر ہمیشہ رہے گا۔

انھی روشن خیال اور بالغ نظر بزرگوں میں ایک نذیر احمد بھی تھے، انہوں نے اگرچہ ابتدائی تعلیم اپنے والد مولوی سعادت علی سے حاصل کی تھی اور اس کے بعد بعض دیگر اساتذہ مثلاً مولوی نصراللہ خان اور مولوی عبدالخالق صاحب سے بھی استفادہ کیا تھا۔ مگر حق یہ ہے کہ دہلی کالج ہی کی تعلیم نے انہیں صحیح معنوں میں جدید خیالات سے روشناس کیا اور وہیں انہوں نے مغرب سے آتے ہوتے علوم و فنون کی روح سے سرسری واقفیت حاصل کی۔

نذیر احمد کہتے ہیں کہ "اگر میں نے کالج میں پڑھا ہوتا، تو میں بتاؤں میں کیا ہوتا؟ مولوی ہوتا، تنگ خیال، متعصب، اکھل کھر، اپنے نفس کے احتساب سے فارغ دوسروں کے عیوب کا متجسس، برخود غلط مسلمانوں کا نادان دوست، تقاضائے وقت کی طرف سے اندھا بہرا" یہ اسی کالج کی تعلیم تھی کہ جسنے "معلومات کی وسعت" "رائے کی آزادی، ٹالریشن (درگزر) گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی، اجتہاد علی البصیرۃ جو تعلیم کے عمدہ نتائج ہیں اور جو حقیقت میں شرطِ زندگی ہیں۔" نذیر احمد کے دل و دماغ میں بھر دیتے۔ دہلی کالج میں ان کی تعلیم کا زمانہ ۱۸۴۵ء سے ۱۸۵۴ء تک تھا۔

یہ امر دلچسپی سے خالی نہیں، کہ نذیر احمد کو اپنے زمانۂ تعلیم میں ریاضی اور تاریخ سے مطلقاً دلچسپی

نہ تھی۔ جس کا سبب سوائے اس کے کیا ہو سکتا ہے کہ قدرت نے انہیں ادب اور دین کی خدمت کے لئے پیدا کیا تھا۔ چنانچہ انہوں نے اپنی گرانقدر تصانیف کے ذریعے اُردو ادب اور دین کی اہم خدمت انجام بھی دی ہے۔

اس زمانے میں اگرچہ نذیر احمد دہلی کالج میں داخل ہو چکے تھے۔ لیکن اس دور کے عام خیالات کے ماتحت انہیں والد کی طرف سے انگریزی پڑھنے کی اجازت نہیں ملی۔ اور یہ کمی انہوں نے بہت بعد میں اپنے زمانۂ ملازمت میں پوری کی۔ سائنس کے متعلق انہیں جو بیگانگی تھی، اس کا سبب ان کے اپنے قول کے مطابق یہ تھا "کہ انسان کی طبیعت واقع ہوتی ہے، کنسرویٹو اور میری طبیعت میں اس کا عنصر زیادہ ہے۔ سائنس نے جو میرے مذہبی خیالات پر حملہ کرنا شروع کیا تو سائنس میں توغّل کرنے کو طبیعت نے گوارا نہ کیا۔

یہ سچ ہے کہ نذیر احمد کی تعلیم پرانے مروّجہ نصاب کے مطابق ہوتی۔ اور انہوں نے انگریزی کی طرف شروع میں توجہ نہ کی۔ تاہم دہلی کالج کے اثرات کے ماتحت جدید خیالات اور تصورات کے خلاف انہیں وہ تعصب نہ رہا جو بعض اور لوگوں کو تھا۔ اس طرح انہوں نے قدیم وجدید کی آمیزش سے اپنے لئے ایک معتدل مسلکِ عمل تجویز کر لیا اور یہی وہ امتزاج اور اعتدال ہے جو ہمیں نذیر احمد کے مذہبی اور سیاسی رجحانات میں ہر جگہ نمایاں نظر آتا ہے۔

نذیر احمد اپنے زمانۂ ملازمت میں سرسید سے متعارف ہوتے، اس کے بعد دوستی کا سلسلہ مرتے دم تک قائم رہا۔ اور حیدر آباد سے پنشن لے لینے کے بعد وہ سید صاحب کی تعلیمی تحریک میں ایک مخلص اور پُرجوش سپاہی کی طرح کام کرتے رہے۔ انہیں سید صاحب کا بہت لحاظ تھا۔ چنانچہ ایک موقع پر لکھتے ہیں "میں نے آج تک ان کی (سرسید کی) دعوت کو رَدّ نہیں کیا اور کروں گا بھی نہیں انشاء اللہ"۔ بلکہ یہاں تک لکھا کہ اگر "مجھ کو پیر کی تلاش بھی ہوتی تو میں ضرور ان کے ہاتھ پر بیعت کر لیتا"۔

لیکن یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ نذیر احمد پر سرسیّد کا اثر براہِ راست نہیں تھا بلکہ بالواسطہ تھا۔ تصنیف وتالیف کی تحریک بڑی حد تک محکمۂ تعلیم کی ملازمت کی وجہ سے ہوتی۔ اور رواداری اور عام بے تعصبی کا میلان دہلی کالج کے ماحول اور تربیت کا نتیجہ تھا۔ اور وہ سرسید کے مذہبی معتقدات سے متعلق نہ تھے دینی خیالات میں اگرچہ پرانے علماء کی نظر میں بہت آزاد سمجھے جاتے تھے۔ مگر سرسیّد کے نظریات کے متعلق انہیں بہت کچھ شکوک تھے۔ ان کے خیال میں سرسید قومی خیرخواہی کے نشے میں اتنے سرشار تھے کہ ان میں ایک طرح کی انتہا پسندی پیدا ہو گئی تھی۔ اور وہ اعتدال سے بہت حد تک ہٹ گئے تھے

نذیر احمد ہی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ایک موقع پر لکھتے ہیں کہ "افراط ہر ایک چیز میں مذموم ہے۔ پس میرے نزدیک سید احمد خاں میں عیب ہے تو یہ ہے۔"

نذیر احمد کی ملازمت کے حالات اور دیگر سوانح کی تفصیل کے لئے یہ جگہ موزوں نہیں۔ مختصراً یہ کہ انہیں سب سے پہلے گجرات (پنجاب) میں معمولی سی ملازمت ملی۔ پھر کانپور میں محکمہ تعلیم میں ایک آسامی مل گئی۔ پھر الہ آباد میں ڈپٹی انسپکٹری پر تقرر ہوا۔ اس اثناء میں مولانا نے بعض قانون کی کتابوں کے ترجمے کئے۔ اس خدمت کے صلے میں انہیں تحصیلداری کا عہدہ ملا۔ یہاں سے ترقی کر کے کلکٹری تک پہنچے اس حیثیت میں وہ پہلے ضلع جالون۔ پھر گورکھپور اور بالآخر اعظم گڑھ میں رہے۔

حیدرآباد، دہلی اور لکھنؤ کے مسلمانانِ ہند کا سب سے بڑا سیاسی اور تہذیبی مرکز تھا۔ جب دہلی اور لکھنؤ کی شان و شوکت میں زوال آگیا اور ان دونوں راجدھانیوں میں اہل علم و فضل کے لئے کشش کا سامان باقی نہ رہا تو حیدرآباد ایک اہم علمی ادبی مرکز بن گیا۔ چنانچہ اطراف ملک سے اہلِ کمال حیدرآباد پہنچتے تھے اور وہاں بڑی بڑی اہم خدمات پر مامور ہوتے ہیں۔ محسن الملک، وقار الملک، شبلی وغیرہ کئی اکابر کا حال قبل ازیں لکھا جا چکا ہے۔ نذیر احمد کا شمار بھی انہی اہل کمال میں سے ہے۔ انہوں نے ۱۸۷۷ء میں ملازمت سے رخصت لے کر حیدرآباد میں عارضی ملازمت اختیار کی۔ بعد میں مستقل خدمات انجام دیں۔ لیکن کچھ عرصہ کے بعد وہاں سے مستعفی ہو کر پنشن یاب ہوئے اور دہلی میں سکونت اختیار کر لی۔

نذیر احمد کی تصنیف کی ابتداء اس وقت ہوئی جب وہ ضلع جالون میں تھے۔ اس کے بعد انہوں نے آخر عمر تک بہت سی کتابیں لکھیں۔ جو کم و بیش ان چار مضامین سے متعلق ہیں۔

۱۔ بچوں کے لئے درسی کتابیں۔

۲۔ مذہبی اور دینیات۔

۳۔ قانونی کتابیں جو تمام تر ترجمہ ہیں۔

۴۔ ناول یا قصے۔

اس موقعہ پر ہم ان کے قصوں اور ناولوں کا تجزیہ کریں گے۔ ان کے ناولوں کے نام یہ ہیں۔

۱۔ مرآۃ العروس۔

۲۔ بنات النعش۔

۳۔ توبۃ النصوح۔

۴۔ ابن الوقت۔

۵۔ محصنات۔

۶۔ ایامیٰ

۷۔ رویائے صادقہ

مرآۃ العروس

مولوی عبدالحق ایک جگہ لکھتے ہیں "مرحوم اگر مرآۃ العروس کے سوا کوئی کتاب نہ لکھتے تو بھی وہ اردو کے باکمال انشاء پرداز مانے جاتے۔" اور بظاہر اس قول کی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ نذیر احمد نے یہ کتاب اپنے بچوں کی تعلیم کے لئے تصنیف کی تھی اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ محکمہ تعلیم کی ملازمت نے انہیں بچوں کی ضروریات سے بخوبی باخبر کر دیا تھا۔ جب ان کے بچے پڑھنے پڑھانے کے قابل ہوتے تو انہیں محسوس ہوا کہ لڑکیوں کی مناسب تعلیم کے لئے کوئی کتاب موجود نہیں۔ چنانچہ انہوں نے مرآۃ العروس کو جزاً جزاً لکھنا شروع کیا۔ یہ سلسلہ دیر تک جاری رہا۔ نذیر احمد جتنا لکھتے جاتے تھے، اتنا سبقاً سبقاً پڑھاتے جاتے تھے۔ یہ کتاب دراصل انہوں نے اپنی بڑی لڑکی کے لئے لکھی تھی۔ جب اس کی شادی ہوئی تو یہی اس کے جہیز میں دے دی۔ یہ ان کی پہلی تصنیف تھی جسے حکومت اور ملک کی طرف سے بڑا حسنِ قبول عطا ہوا۔ مرآۃ العروس کا دوسرا نام اصغری اکبری ہے۔ یہ دو بہنوں کا قصہ ہے اکبری بڑی بہن، اصغری چھوٹی بہن۔ وہ ایک ہی گھر میں محمد عاقل اور محمد کامل دو بھائیوں سے بیاہی گئیں۔ اکبری حد درجہ تنگ مزاج، بدطبیعت اور متکبر ہے۔ چنانچہ شادی کے بعد بہت جلد اپنے شوہر کو اس کی ماں سے الگ رہنے پر مجبور کرتی ہے جس کا انجام نہایت خوفناک ہوتا ہے۔ لیکن چھوٹی بہن اصغری اوصاف وعادات میں اکبری سے بالکل مختلف ہے وہ اپنی خوش اخلاقی سے تمام گھر والوں کو اپنا بنا لیتی ہے۔ اس کا اصول اولین خدمت، ایثار اور قربانی ہے۔ اور یہ وہ جادو ہے جس سے وہ سب کو رام کر لیتی ہے۔ وہ جو کام کرتی ہے اس میں شوہر کی خیر خواہی اور بہتری کا خیال مدِنظر ہوتا ہے یہاں تک کہ اپنی خوشی اور آرام کو بھی خاوند پر قربان کر دیتی ہے۔ اکبری کیوں ایسی بدمزاج ہوتی؟ اس کا جواب صرف یہی دیا گیا ہے کہ "جو لڑکیاں بچپن میں لاڈ پیار میں رہا کرتی ہیں اور ہنر اور سلیقے نہیں سیکھتیں یونہی اکبری کی طرح رنج اور تکلیف اٹھاتی ہیں۔ اکبری کو ماں اور نانی کے لاڈ پیار نے کیسی مصیبت میں رکھا۔ لڑکپن میں نہ تو کوئی ہنر سیکھا اور نہ کچھ اس کے مزاج کی اصلاح ہوئی۔" غرض اکبری بچپن کے لاڈ پیار اور تعلیم کی کمی کی وجہ سے اپنے لئے اور اپنے متعلقین کے لئے ایک وبال ثابت ہوئی۔ لیکن

اصغری کی تربیت عمدہ ہوئی۔ اگرچہ یہ معلوم نہ ہو سکا کہ اصغری کو کونسا نیا ماحول ملا۔ جس میں اس نے اکبری سے بہتر قسم کی تربیت حاصل کی۔ تاہم قصہ نگار نے یہی بتایا ہے کہ اصغری نے بچپن کی اچھی تربیت اور تعلیم کے طفیل وہ ہنر اور کمال حاصل کئے کہ آج تک اصغری کا کیریکٹر صنفِ نسواں کے لئے مشعلِ ہدایت کا کام دیتا ہے۔

"یہ لڑکی گھر میں ایسی تھی کہ جیسے باغ میں پھول، یا آدمی کے جسم میں آنکھ، ہر ایک طرح کا ہنر، ہر ایک طرح کا سلیقہ اس کو حاصل تھا۔ عقل، ہنر، حیا، لحاظ سب صفتیں خدا نے اصغری کو عنایت کی تھیں۔ لڑکپن میں اس کو کھیل کود، ہنسی اور چھیڑ سے نفرت تھی۔"

مولانا کے اصغری کے رنگ میں تمام طبقہ نسواں کے سامنے ایک تعلیمی پروگرام پیش کیا ہے اور تدبیر منزل کے جملہ اصول اس کی زبان سے بیان کر دیتے ہیں۔ مرد اور عورت اور خاوند اور بیوی کے باہمی فطری تعلقات اور قدرتی وظائف کو بڑی خوش اسلوبی سے بیان کیا ہے۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ کس طرح ایک تعلیم یافتہ اور دیندار بیوی اپنے شوہر کے سود بہبود کا خیال رکھ سکتی ہے۔

حالی لکھتے ہیں۔ "جب مرآۃ العروس پہلی دفعہ چھپ کر شائع ہوئی تو جو نقشہ اس عورتوں کی اخلاقی حالت کا کھینچا گیا تھا۔ اس کو دیکھ کر سر سید کو بہت رنج ہوا تھا۔ اور وہ اس کو مسلمان شرفا کی زنانہ سوسائٹی کے حق میں ایک اتہام خیال کرتے تھے۔" سچ یہ ہے کہ مرآۃ العروس میں جہاں ایک طرف عورتوں کی تعلیم اور دینداری پر زور دیا گیا ہے وہاں اس زمانے کی عورتوں کی کم علمی کا اتنا خوفناک نقشہ کھینچا گیا ہے کہ ہم اس کو مبالغہ سے خالی نہیں سمجھ سکتے۔ یہ مبالغہ غالباً اصلاحی آواز کو موثر بنانے کے لئے کیا گیا ہے کیونکہ تاریخی شواہد و قرائن یہ بتاتے ہیں کہ اس زمانے کی زنانہ مسلمان سوسائٹی اتنی غیر مہذب اور غیر شائستہ نہ تھی جتنی نذیر احمد نے ظاہر کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سر سید جیسے روشن خیال کو اس کی تردید کرنی پڑی اور انہوں نے اس کو زنانہ سوسائٹی پر اتہام قرار دیا۔

کردار

مولانا نے اصغری کو تمام اوصاف حمیدہ کا مجموعہ اور اچھی صفات کا پیکر بنایا ہے لیکن افسوس ہے کہ اسے "عورت نہیں بنایا، وہ متین، خاموش، معاملہ فہم، سلیم المزاج، ایثار پیشہ لڑکی ہے جسے بچپن میں سوائے پڑھنے اور گھر کے کام کے کسی چیز کی فرصت نہیں وہ ہر دور اور ہر زمانہ میں معقول اور متین نظر آتی ہے۔ بچپن میں جب ہنسنا کھیلنا چاہیئے، اسے کھیل کود سے نفرت ہے۔ جوان ہو کر

جب اس کے سینے میں جذبات شباب کا ایک طوفان موجزن ہوتا۔ وہ ضبط اور پابندی کی ایک تمثال نظر آتی ہے۔ اس کے سینے میں دل نہیں پتھر ہے۔ وہ ان عام نسوانی جذبات سے متاثر نہیں ہوتی اور اگر ہوتی بھی ہے تو اس کا اظہار کسی صورت نہیں ہوتا۔ اس میں شک نہیں کہ مولانا نے جس سوسائٹی کی عورت کی تصویر کھینچی ہے اس میں عورت کی طرف سے ان جذبات کے بے محابا اظہار کو معیوب خیال کیا جاتا تھا، مگر حقیقت نگاری کا فرض اس امر کا متقاضی تھا کہ قصہ نویس عورت کے فطری جذبات اور قدرتی امتیازات کا اظہار ضرور کرتا۔

اصغری کے کیریکٹر میں ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ بدوِ شعور سے لے کر آخر تک یکساں طور پر اتنی پختہ کار نظر آتی ہے کہ انسانی تجربے کی تبدیلیاں جو حیات کا لازمہ ہے۔ اس میں مطلق محسوس نہیں ہوتیں بظاہر عمر کے ساتھ ساتھ اس کے اطوار و عادات میں ایک خفیف سا تغیر ہو جاتا ہے لیکن ذہنی اور نفسی لحاظ سے وہ جس طرح بچپن میں تھی، اسی طرح تیرہ برس کی عمر میں بھی تھی۔ اس کا یہی حال ادھیڑ عمر میں بلکہ پیری میں بھی رہتا ہے۔ یہ بات یقیناً قابلِ نایقین ہے اور ہمارے خیال میں یہ مولانا کی قصہ نویسی کی خامی ہے۔

اصغری کی یہ خشک معقولیت تین چار موقعوں پر بہت زیادہ نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ تیرہ برس کی عمر میں جب اس کی شادی ہونے لگتی ہے تو وہ تقاضا کرتی ہے کہ مجھے میری ہمشیرہ سے زیادہ جہیز نہ دیا جائے۔ پھر جب شوہر کو بسلسلہ ملازمت سیالکوٹ روانہ کرتی ہے تو اس وقت بھی اس کا طرزِ عمل ایک عورت اور بیوی کا نہیں بلکہ ایک کرہ وقار معلم اور اتالیق کا ہے۔ بچوں کا انتقال ہوتا ہے تو وہ اسلامی احکام سے اتنی متاثر ہے کہ صبر شکر کی انتہائی مثال قائم کر دیتی ہے۔ یہاں بھی وہی عقل اور ضبط اسکی سیرت کے مخصوص عناصر معلوم ہوتے ہیں۔

اصغری کی سیرت میں عزت :۔ خود داری، سلیقہ مندی اور ہشیاری کو بھی نمایاں مقام حاصل ہے۔ وہ شادی کے فوراً بعد گھر کا سارا انتظام اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہے۔ اور اپنی معاملہ فہمی کا ثبوت پیش کرتی ہے کہ تھوڑی ہی مدت میں اس گھر کو ایک قابلِ رشک گھر بنا دیتی ہے۔

مرآۃ العروس میں اصغری ہی مصنف کا سب سے بڑا کردار اور موضوع ہے اور اصغری کے ہمہ صفت موصوف پیکر میں اس نے وہ تمام باتیں پیدا کر دی ہیں جو کہ ایک شریف خاندان کی کسی شائستہ لڑکی میں ہونی چاہییں۔ علی الخصوص وہ طریقۂ تعلیم جو مرآۃ العروس میں پیش کیا گیا ہے۔ اس دور کے نقطۂ نگاہ سے عورتوں کے لئے بہترین طریقہ معلوم ہوتا ہے۔ بلکہ صحیح یہ ہے کہ ایک لحاظ سے آج بھی اسے عمدہ ترین طریقہ کہا جا سکتا ہے۔ ہاں اگر آج کل کی عورتیں ہر چیز میں مردوں کی نقالی کرنا چاہیں تو دوسری بات ہے۔

نذیر احمد نے اصغری کی شکل میں مسلمان زنانہ سوسائٹی کے لئے ایک مثال اور نمونہ قائم کر دیا ہے یہ نذیر احمد کا مثالی کردار ہے۔ اور شاید اس کے ذریعے نسوانی روپ میں وہ خود جلوہ گر ہوتے ہیں۔ حالی اور سرسید کا اعتراض تو یہ ہے کہ نذیر احمد نے مراۃ العروس لکھ کر زنانہ سوسائٹی پر ایک اتہام باندھا ہے۔" لیکن سچ یہ ہے کہ مراۃ العروس کے زنانہ کرداروں کی نسبت اس کے مرد زیادہ نکمّے، نکھٹو، بے عقل اور بے شعور معلوم ہوتے ہیں۔ میاں عاقل شریف ہیں، مگر بیوقوف۔ میاں کامل کچھ ہوشیار تو ہیں مگر بے ضمیر۔ بیوی کی نظروں سے پوشیدہ ہوتے ہی اس باکمال بیوی کو بھلا دیتے ہیں۔ لیکن اگر غلط نہ ہو تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اصغری جیسی خالی از جذبات لڑکی شوہر کے تشکر اور عزت کو تو حاصل کر سکتی ہے مگر اس کی محبت کے جذبے کو اُبھار نہیں سکتی۔ میاں کامل محبت کی تلاش میں کہیں اِدھر اُدھر بھٹک گئے ہوں ......
.... تعجب نہیں۔

جہاں تک مکالمہ نگاری کا تعلق ہے، نذیر احمد اُردو کے بلند پایہ مکالمہ نگار ہیں، علی المخصوص زنانہ گفتگو کے پیش کرنے میں بڑے ماہر، مراۃ العروس اپنے زمانہ میں بہت مشہور ہوئی، بہت پسند کی گئی، بہت بکی، ہندو مسلمان گھرانوں میں اس کا وہ چرچا رہا کہ نذیر احمد خود "اصغری، اکبری والے مشہور ہو گئے۔ مگر تنقید پوچھتی ہے کہ کیا مراۃ العروس واقعی اس تحسین کی مستحق تھی؟ جواب یہ ہے کہ مراۃ العروس نے بوستان خیال اور فسانۂ عجائب کی "طلسمی دنیا" کی بجائے اردو دانوں کو حقیقی زندگی کے تجربات سے روشناس کیا۔ اس افسانے کا موضوع دلکش اور جاذبِ توجہ ہے اور گھریلو زندگی سے براہِ راست متعلق ہے۔ یہ وہ موضوع ہے جس پر صحیح اَدب کی بڑی ضرورت تھی مگر دستیاب نہ تھا۔ یہ وہ اسباب ہیں جن کی بدولت مراۃ العروس کو قبول عام نصیب ہوا۔ یعنی اس کا سب سے بڑا امتیاز اس کی اولیت ہے۔ ورنہ خالص فنی نقطۂ نظر سے اس میں چند بڑی خرابیاں ہیں اول یہ کہ اس کا پلاٹ بے حد سادہ اور خشک ہے جس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک لڑکی تعلیم حاصل کرتی ہے۔ قدرت کی طرف سے اسے متوازن دل و دماغ حاصل ہے ان اوصاف کی وجہ سے وہ شوہر اور خاندان کے لئے باعثِ برکت ثابت ہوتی ہے۔ فقط اس کی بڑی بہن اکبری لاڈ پیار سے پلی۔ اس کا انجام خراب ہوا۔ اصغری کی تربیت ہوئی۔ وہ زندگی کی بامرادیوں تک پہنچی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ کہانی کا سارا راز بہت جلد ظاہر ہو جاتا ہے، اور منتہا بہت جلد آتا ہے۔ پڑھنے والے کو سارا قصہ شروع ہی میں معلوم ہو جاتا ہے۔

بنات النعش

یہ قصہ مراۃ العروس کا دوسرا حصہ یا تتمہ ہے۔ اس میں مراۃ العروس والی اصغری بیگم طبقہ نسواں کی

تعلیم و اصلاح کا کام اپنے ذمہ لیتی ہے اور شوقیہ لڑکیوں کا ایک مکتب کھولتی ہیں۔ اس میں دیگر طالبات کے علاوہ ایک حسن آرا، بیگم بھی ہیں جو اکبری سے کہیں زیادہ بدمزاج نامعاملہ فہم ہیں۔ مگر اصغری کی تعلیم و تربیت سے سدھر جاتی ہیں اور ایک شائستہ مہذب خاتون بن جاتی ہیں۔

نذیر احمد نے اس قصہ کے ضمن میں معلوماتِ عامہ کا ایک دریا بہا دیا ہے۔ زمین کی کشش، وزن مخصوص مقناطیس، زمین کی جسامت، ضروریاتِ تمدن، لوازم شہریت و معاشرت۔ غرض سینکڑوں علمی باتیں اس پیرائے میں بیان کی ہیں کہ کتاب قصے سے کہیں زیادہ ایک علمی کتاب معلوم ہوتی ہے۔

اس کتاب کا خیر مقدم اگرچہ مرآۃ العروس سے کم ہوا، لیکن اس مضمون میں جتنی کتابیں بھی لکھی جاتیں ان کی ضروریات تھی اس لئے نسبتاً یہ کتاب بھی نذیر احمد کی بڑی مقبول کتابوں میں سے ہے۔ بلحاظِ قصہ بنات النعش بہت سادہ اور پھیکی ہے اور اس کا موعظتی رنگ سطر سطر میں اس درجہ نمایاں ہے کہ اس کا تا دیر پڑھتے رہنا قریباً ناممکن ہے۔ اُستانی جی کی زبان سے نذیر احمد یہ تو ضرور کہتے ہیں کہ اس کتاب میں تم مکتب کی سب لڑکیوں کی ہو بہو تصویریں پاؤ گی۔" اور تصویر سے مراد یہ ہے کہ تمہارے مزاج، تمہاری عادت، تمہاری خو بو کا اس میں ایسا بیان کامل ہے کہ جو تمہارے حالات سے واقف ہے۔ کتاب کے پڑھنے کے ساتھ سمجھ جائے گا کہ تمہارا تذکرہ ہے۔ لیکن افسوس ہے کہ نذیر احمد کی یہ تصویریں ایک ماتم خانہ کی تصویریں معلوم ہوتی ہیں اور وہ بھی نقش دیوار۔

توبتہ النصوح

یہ بھی ایک اصلاحی قصہ ہے۔ اس میں پہلے ایک خاندان کی اخلاقی پستی دکھائی گئی ہے۔ پھر ایک خاص حادثے کی وجہ سے اصلاح کی کیفیت بیان ہوئی۔ جس خاندان کا نقشہ پیش کیا گیا ہے، اس میں ایک میاں، ایک بی بی ہے، ان کے تین بیٹے بیٹیاں، بڑا لڑکا کلیم اور بڑی لڑکی نعیمہ، یہ دونوں پختہ عمر کے ہیں باقی نوعمر ہیں۔ رئیس خاندان (نصوح) ایک دفعہ مرض ہیضہ میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ معالج خواب آور دوا دیتا ہے جس کی وجہ سے وہ سو جاتا ہے۔ اس اثناء میں وہ ایک خواب دیکھتا ہے جو دراصل اس سارے قصے کی روح ہے۔ خواب میں نصوح کو دوسری دنیا یعنی محشر، اعمال نامہ اور حساب قبر کی تکلیف دکھائی جاتی ہے۔ اس سے عبرت حاصل ہو جاتی ہے جس کے سبب وہ اپنے مذہبی عقائد جو متزلزل ہو چکے تھے از سرِ نو درست کر لیتا ہے۔ جب وہ خواب سے بیدار ہوتا ہے تو گویا اسے نئی زندگی مل جاتی ہے اور وہ اس پر خدا کا شکر ادا کرتا ہے اور سارے خاندان کی مذہبی اصلاح کا بیڑا اٹھا لیتا ہے۔ اس مشن کی تکمیل میں اسے بہت مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور تعجب یہ کہ خاندان کے پختہ عمر افراد اس کے راستے میں سب سے

زیادہ رکاوٹیں ڈالتے ہیں، مگر بالآخر اسے کامیابی نصیب ہوتی ہے۔

توبۃ النصوح میں نذیر احمد نے انسانی فطرت و مردوں کی عورتوں کی نہیں، اُسنے واقفیت کا ایک غیر فانی ثبوت پیش کیا ہے۔ مصنفؔ کو خود تو سب سے زیادہ نصوح کے کردار سے دلچسپی ہے، مگر حق یہ ہے کہ ان کے قلم سے دانستہ یا نادانستہ ایک اور سیرت کی ایسی عمدہ اور مکمل تصویر کھنچ گئی ہے کہ ہم اسے ابن الوقت کے بعد شاید سب سے عمدہ مردانہ کردار قرار دے سکتے ہیں۔ یہ سیرت ہے کلیم کی جو ایک رِند لاابالی ہے۔ مگر اس کے ساتھ بڑا بامذاق اور فن پرست بھی ہے۔ اس کی کردار نگاری میں مصنف کی کمالِ فن کی داد دیتے بغیر چارہ نہیں۔ کلیم دین و مذہب سے بیگانہ سہی، مگر وہ علم و فن سے بیگانہ نہیں اس کے پاس ایک اعلیٰ درجے کا کتب خانہ ہے، جس میں آرٹ و ادب کے انمول جواہر نظر آتے ہیں۔ اگرچہ میاں نصوحؔ کو ان جواہر پاروں سے محبت نہیں مگر اس کے گھر میں اس کا سب سے بڑا لڑکا جو ادب پرست اور فن شناس ہے انہی چیزوں سے دلچسپی رکھتا ہے۔ کلیم میں خود نگری بھی پائی جاتی ہے جو عموماً اہلِ کمال میں ہوا کرتی ہے۔ وہ طبعاً مقلدؔ نہیں اور مجتہدانہ اوصاف کا مالک ہے مگر میاں نصوح کے خیال میں یہ سب کچھ ہیچ ہے اور اس کے یہی ہنر اس کے سب سے بڑے عیب بن جاتے ہیں اسے اپنی رائے پر جو اعتماد ہے وہی اسے باپ کی نظروں سے گرا دینے کا باعث ہے۔ مگر کلیم اپنی رائے پر قائم رہتا ہے اور خوشی خوشی سب مصیبتیں جھیلتا رہتا ہے۔ توبۃ النصوح کا ایک اور کردار بھی کامیاب ہے یہ ہے ظاہر دار بیگ کا۔ یہ ظاہر دار بیگ بھی عجیب شخص ہے جس کی مہذب ریاکاری اور سخن سازی کلیم کو تادیر دھوکے میں رکھتی ہے تا آنکہ قلعی کھل جاتی ہے۔ کلیم کو باپ کے بدل جانے کے بعد بڑی بڑی تکلیفیں ہوتی ہیں، مگر اسے کچھ احساس نہیں ہوتا۔ وہ نصوح کی گذشتہ زندگی اور موجودہ انقلاب پر متحیر ہے۔ اس کا دماغ عجیب و غریب خیالات کا مرکز اور گوناگوں شکوک و اوہام کی آماجگاہ بن جاتا ہے، مگر سچے یقین اور تجربے کے بغیر وہ اپنے باپ کے مکاشفہ اور سعی اصلاح سے کیسے متاثر ہو جاتا وہ شدائد کا مقابلہ کرتا رہتا ہے مگر بالغیب ایمان نہیں لاتا۔ اس زمانۂ ابتلاء میں اس کے دماغ میں عجیب عجیب خیالات وارد ہوتے ہیں، مگر وہ ان سب روحانی اذیتوں کو برداشت کئے جاتا ہے۔ ان سب نفسیاتی اور ذہنی کیفیات کو نذیر احمد نے بڑی کامیابی کے ساتھ قارئین کے سامنے رکھا ہے۔

مرآۃ العروس کے برعکس ...... توبۃ النصوح میں منتہا کے لئے پڑھنے والا آخر وقت تک منتظر رہتا ہے۔ اسے کلیم کے انجام کے متعلق تشویش رہتی ہے اور یہ وہ خوبی ہے جس سے توبۃ النصوح کو کسی حد تک خشک مضمون پر مشتمل ہونے کے باوجود بہت پسند کیا جاتا ہے۔

اس کی زبان مراۃ العروس اور بنات النعش کی زبان کی نسبت مشکل اور پیچیدہ ہے۔ اس میں محاورات کی بھرمار ہے۔ جس سے پڑھنے والا بعض اوقات اکتا جاتا ہے۔ اس کے فنی مرتبہ کے بارے میں مختلف خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس کے خلاف بڑا اعتراض یہ ہے کہ اس میں مصنف ایک واعظ اور عمرانی مصلح کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ مگر یہ اعتراض ان کی سب کتابوں پر وارد ہوتا ہے۔ ہمارے خیال میں بعض نقائص کے باوجود توبۃ النصوح نذیر احمد کے بہترین قصوں میں سے ہے۔

ابن الوقت

بعض مبصرین کی نظر میں ابن الوقت نذیر احمد کی سب سے ناکام تصنیف ہے مگر انصاف یہ ہے کہ ان چند فنی نقائص سے قطع نظر جو نذیر احمد کے تقریباً ہر ناول میں مشترکہ طور پر پائے جاتے ہیں اور ابن الوقت میں بھی موجود ہیں ان کی یہ کتاب بہر حال ان کے اچھے اور کامیاب ناولوں میں سے ہے۔ مقصدی اور موعظتی تو ان کا تقریباً ہر ناول ہے۔ اسی طرح ان کے قصوں میں پلاٹ کی کمزوریاں اور کردارنگاری کی بعض خرابیاں بھی مسلّم ہیں۔ مگر ان سب باتوں کے باوجود ان کے خلوص اور ان کی ماہرانہ مرقع نگاری سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ابن الوقت میں نذیر احمد نے اس کھوکھلی اور غلامانہ ذہنیت کی کامیاب مصوّری کی ہے جو اس زمانے میں بہت سے نام نہاد اصلاح پسندوں میں پیدا ہو گئی تھی۔ جس کے زیر اثر وہ اپنی تہذیب کی اعلیٰ قدروں کو غیر معقول مگر مغرب کی "گپ شپ" کو بھی لازمۂ شائستگی سمجھنے لگے تھے۔ ابن الوقت اس ذہنی غلامی اور کورانہ تقلید کے خلاف ایک زور دار احتجاج ہے۔ نذیر احمد کا دور عبور اور تداخل کا دور تھا اور ابن الوقت اس تداخل کے عام افکار اور عام شکوک و اوہام کا شفاف آئینہ ہے جس میں اس عصر کی ذہنی کش مکش کا پورا واضح نقشہ روشن ہو کر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے ابن الوقت میں اس وقت کی سیاسی فضا کے مناظر بھی اپنی پوری جزئیات سمیت معرضِ تحریر میں آ گئے ہیں۔ انگریزوں کے خیالات، رعایا کے احسانات ہیں۔ اور مذہب کے نئے نئے تصورات اور ان کے زیرِ اثر ہندوستانیوں کے نئے تہذیبی اور مجلسی رجحانات ان سب موضوعوں کو گفتگو اور مکالمے کی صورت میں بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔

ابن الوقت ایک ایسے شریف زادے کی خیالی سرگزشت ہے جو پرانی معاشرت کو چھوڑ چھاڑ کر مغربی وضع اختیار کر لیتا ہے اور انگریزوں کی تقلید میں انگریزی طور طریقوں کو اپنا لیتا ہے مگر اس کے باوجود انگریز حاکم حکمرانی کے غرور میں اس کے طرزِ عمل کو ناپسند کرتا ہے۔ کیونکہ اس میں برابری کا ادعا پایا جاتا ہے اور یہ وہ جرم ہے جسے اس وقت کا انگریز کسی طور گوارا نہیں کر سکتا تھا۔ نتیجہ یہ کہ ابن الوقت بچارا زیں

سوراندہ وازاں سو درماندہ کہیں کا نہیں رہتا۔ بس یہی لب لباب ہے۔ اس طویل کہانی کا جسے ابن الوقت میں مصنف نے پھیلا کر بیان کیا ہے اور فرض اس کہانی سے امر کی تلقین ہے کہ غیروں کی معاشرت اختیار کرنے پر بھی کوئی شخص غیروں کی نظر میں اپنا نہیں بن سکتا بلکہ غیر بھی ان ہی لوگوں کی قدر کرتے ہیں جو اپنے خیالات میں پکے اور اپنی وضع کے پابند ہوں۔

خیال کیا گیا ہے کہ ابن الوقت کے لباس میں نذیر احمد نے سرسید پر چوٹ کی ہے اور وجہ بتائی گئی ہے کہ شاید نذیر احمد نے سرسید کے عروج اور قبول عام کے خلاف کسی پوشیدہ جذبۂ رقابت سے منسوب ہو کر یہ کتاب لکھ کر اپنے دل کی بھڑاس نکالی ہے۔ مگر یہ سب کچھ قیاس ہی قیاس ہے۔ کیونکہ نذیر احمد سید صاحب کے نہایت مدح تھے۔ اس لئے اختلافات کے باوجود سید صاحب کے خلاف کچھ لکھنا قرین قیاس نہیں۔ اس کے علاوہ کوئی قطعی دستاویزی ثبوت بھی اس بدگمانی کے حق میں موجود نہیں۔ ایسی صورت میں اس کو خواہ مخواہ سرسید کی تصویر قرار دینا خود سید صاحب کی ذات ستودہ صفات میں ہرگز موجود نہ تھیں۔ اس کے علاوہ سید صاحب کا تدیّن ابن الوقت میں نہیں پایا جاتا۔ ہماری رائے میں ابن الوقت سرسید کی تصویر نہیں بلکہ انیسویں صدی کے آخری نصف کے عام تعلیم یافتہ نوجوان کی تصویر ہے اس سلسلے میں یہ امر ملحوظ خاطر رہے کہ سرسید سے ان کے رفقاء کی کش مکش کے افسانے اس بے جا عقیدت کا نتیجہ ہیں جو عموماً کسی محبوب شخصیت سے پیدا ہو جایا کرتی ہے اور جس کے ماتحت معمولی اور دیانتدارانہ اختلاف بھی عقیدتمندوں کو گوارا نہیں ہوا کرتا۔ ہم دیکھتے کہ سرسید کی رائے اور تصورات سے تقریباً ہر اختلاف کرنے والے کو جذبۂ مسابقت اور حسد کا مریض قرار دیا گیا ہے۔ چنانچہ عام طبقوں کے علماء کے اختلاف کو بھی احساس کمتری کی تسکین کا ذریعہ ثابت کیا گیا ہے۔ اصل حقیقت یہ ہے کہ سید صاحب بہت بڑے رہنما اور داعی تھے مگر ان کے بعض خیالات ایسے تھے کہ جن کو حالی جیسے سلیم المزاج مصنف نے بھی غیر معتدل اور انتہا پسندانہ قرار دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کے خیالات سے اختلاف کا پیدا ہونا قدرتی اور یقینی ہے۔ چنانچہ دیانتدارانہ اختلاف پیدا ہوا۔ یہاں تک کہ ان کے اپنے رفقاء نے بھی موقعہ بہ موقعہ اس کا بڑی جرأت اور بے خوفی سے اظہار کیا اور اظہار کرنا بھی چاہیئے تھا کیونکہ سوال ذاتوں کا نہ تھا، دین و مذہب کا تھا، اعلیٰ نصب العین اور اعلیٰ مقاصد کا تھا۔ تعجب یہ ہے کہ جب کبھی سید صاحب سے انکے اپنے رفقاء یا ان کے دائرے سے باہر کے لوگوں کا اختلاف سامنے آتا ہے تو ہمارے بعض مبصرین اس کو کسی گھٹیا یا پوشیدہ جذبۂ رقابت سے منسوب کر دیتے ہیں اور اس طرح سید صاحب کے ان غیر معتدل خیالات کی جو بہرحال وقتی جوش سے پیدا ہو گئے تھے، پردہ پوشی یا تاویل کی صورت نکال لیتے ہیں۔ یہ دراصل

اسی اندھی بہری عقیدت کا کرشمہ ہے جس کی طرف مولانا حالی نے حیات جاوید کے دیباچے میں ارشاد کیا تھا۔ بلکہ بنظرِ تامل دیکھنے سے یہ نتیجہ نکلے گا کہ ان معترضین کو سرسید سے اتنی عقیدت نہیں جتنی انہیں اس مغربی تہذیب و معاشرت سے ہے۔ اس کی کورانہ تقلید کو تجدّد اور ترقی کا سہانا نام دے کر اس کی پرستش کی جاتی تھی۔ اور یہی وہ غیر مستحسن رجحان ہے جس پر محسن الملک اور وقار الملک بھی قرض تھے۔ ابن الوقت سرسید پر چوٹ ہو یا نہ ہو اس کھوکھلی معاشرت پر یقیناً ایک کاری اور کھلا وار ہے۔ جس کو قومی اور ملکی روایات سے دور کا واسطہ بھی نہ تھا۔ اور جس کا اختیار کرنا خود انگریزوں کی نظر میں ایک مضحکہ خیز فعل تھا۔ کیونکہ اس میں دانستہ یا نادانستہ خوشامد اور چاپلوسی کی آمیزش نظر آتی تھی۔ اور یہ وہ حرکت تھی جو ایک زندہ قوم کے فرد کی حیثیت سے خود انگریز کو بھی ناپسند تھی۔

ابن الوقت اس کہانی کا سب سے بڑا کردار ہے۔ اس کی تعمیر میں نذیر احمد نے بڑی محنت اور کاریگری کا ثبوت پیش کیا ہے۔ اس کے خیالات میں جو تبدیلی دکھاتی ہے اس میں بڑی تدریج کو مدِ نظر رکھا گیا ہے یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ مصنف ابن الوقت کی جن فطری صلاحیتوں کو بعد میں تفصیل سے اُجاگر کرتا ہے ان کے آثار (ہونہار بِروے کے چکنے چکنے پات) ابتدائی عمری میں ہی دکھاتا ہے۔ وہ آغاز کار ہی سے ذوقِ جستجو سے متصف ثابت کیا گیا ہے۔ تاریخ اور آثار قدیمہ کی تحقیق کا شائق اور دل دادہ ہے۔ حالات کے مطابق بدلنے اور نئے خیالات اور رجحانات سے اثر پذیر ہونے کی اس میں خاص صلاحیت پائی جاتی ہے۔ تعلیم کے زمانے میں ہی اس کا یہ حال ہے کہ "جب کوئی نئی کتاب جماعت میں شروع ہوتی۔ اس کا پہلا سوال یہ ہوتا کہ اس کا مصنف کون تھا۔ کہاں کا رہنے والا تھا۔ کس سے اس نے پڑھا، اسکے معاصر کون کون تھے؟ اس کی وقائع عمری میں کون کون سی بات قابل یادگار ہے؟" اس رجحانِ طبیعت کے ساتھ ساتھ اس کے مزاج میں خودداری بھی بہت تھی۔ راتے کا پکا اور خیالات میں مضبوط۔ ذہن فلسفیانہ اور نکتہ آفرین۔ اس کا خیال تھا کہ "سلطنت ایک ضروری اور لازمی نتیجہ ہے، قوم کی برتری کا۔" اب جب نوبل صاحب سے بات چیت بڑھی تو اسے انگریزی کیریکٹر میں بعض ایسی خوبیاں نظر آتی ہیں جو ہندوستانیوں میں مفقود تھیں۔ لیکن یہ یاد رہے کہ انگریزی معاشرت ابن الوقت نے کسی خوشامد کی وجہ سے اختیار نہیں کی، بلکہ اس لئے کہ اس کے نزدیک وہ ہندوستانی اطوار سے جاذب اور معقول تھی۔ یہ ابن الوقت کی خودداری کا خاص رنگ تھا۔ اس کی معقول پسندی نے اسے انگریزی طور طریقوں کا دلدادہ بنایا۔ مگر اس کا کیا علاج کہ حاکم وقت کی نظر میں یہ بھی تملق کی ایک صورت تھی۔ نوبل صاحب تو تھے ہی نوبل۔ اس لئے جب تک ان کے ساتھ اختلاط رہا ابن الوقت کو اس کی مستعار معقول پسندی کی کچھ

داد ملتی رہی۔ مگر جب سابقہ شارپ صاحب سے پڑا تو پھر ابن الوقت کی سب انگریزیت اور جدیدیت دھری کی دھری رہ گئی۔ پھر اُن کی انگریز دانی کام آتی نہ انگریز دانی، شارپ کی نظر میں ابن الوقت اور ابوالوقت سبھی برابر تھے۔

نذیر احمد نے ابن الوقت کی قابلیت سے ہمیں بہت متاثر کیا ہے۔ مگر دلائل میں حجتہ الاسلام کو غالب دکھایا ہے۔ اس کے باوجود قاری کی نظر میں پلّہ ابن الوقت ہی کا بھاری معلوم ہوتا ہے۔ حجتہ الاسلام کے دلائل میں وزن ضرور ہے، مگر قدامت کے علاوہ خشک منطقیت بھی ہے۔ اس کے مقابلے میں ابن الوقت کی نظر زیادہ وسیع ہے اور باتوں میں فلسفے کا رس ہے اس لئے اثر زیادہ ہوتا ہے۔ اس میں بھی نذیر احمد ایک نکتہ رس فنکار ثابت ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس پیرائے میں انہوں نے دراصل تہذیب حاضر کی اس جگمگاہٹ اور ظاہری آب و تاب۔ اور اس کے حاملین کی زبان کے رس اور ظاہری مٹھاس کا تصوّر دلایا ہے۔

ابن الوقت کے بعد سب سے زیادہ قابلِ توجہ شخصیت حجتہ الاسلام کی ہے۔ یہ بزرگ انگریزی معاشرت کے سخت مخالف ہیں، مگر انگریزوں کے مخالف نہیں۔ یہ دراصل اس دور کے اس طبقے کے نمائندہ ہیں، جس نے انگریزوں سے تعاون کی ایک صورت یہ نکال لی تھی کہ سیاست میں اس کی طرف داری کرلی۔ مذہب اور معاشرت میں اپنی وضع پر قائم رہے۔ یہ گروہ "حقیقتاً" "کرسٹان" ہندوستانیوں اور شدید شرح پسند اور انگریز دشمن عالموں کے درمیان ظہور میں آگیا تھا۔ جو سیاسی حس سے بے بہرہ ہونے کی وجہ سے انگریزی سلطنت کی بنیادیں مستحکم کرنے میں پیش پیش تھا۔ مگر دین و مذہب کے ظواہر کے معاملے میں شرعی رنگ اختیار کئے ہوتے تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ نذیر احمد کے نزدیک یہ کردار لاکھ محبوب سہی مگر ہماری نظر میں اس کی سیرت ابن الوقت سے زیادہ قابلِ اعتراض معلوم ہوتی ہے۔ اور پھر یہ عجیب شرح پسند شخص ہیں کہ طب اور ڈاکٹری کو فضول اور بے اثر سمجھتے ہیں اور تدبیر کو ایک فضل خیال کرتے ہیں۔ معلوم نہیں یہ کس شرح کے پابند تھے اور کس دین کے پیرو تھے۔ بظاہر ایک بے عمل معقولی، انگریز دوست، باتونی شخص ہیں۔ جن کی طرح کے لوگ شاید اس جہان آب و گل میں کم ہی پیدا ہوتے ہوں گے۔ بے حد کھوکھلا کردار۔ ابن الوقت کے مقابلے میں اس کو پیش نہیں کیا جا سکتا۔ ابن الوقت کا شاید کمزور ترین کردار یہی ہے۔

نذیر احمد نے ابن الوقت میں انگریزوں کے دو ٹائپ پیش کئے ہیں۔ ان کے کردار آپس میں متضاد ہیں۔ ایک نوبل جو بڑے شریف ہیں۔ دوسرے شارپ جو بہت تیز قسم کے انگریز ہیں۔ یہ دونوں کردار مکمل اور عمدہ ہیں۔

ابن الوقت کی پھوپھی کا کردار بھی صحیح اور دلچسپ ہے۔ اس خاتون کی سادگی اور معصوم بوالعجبی بڑی دلکشی رکھتی ہے۔ اس کی یہ دلچسپ بے خبری، جو اس زمانے کی بڑی بوڑھیوں میں قدرتی طور پر عام تھی کتنی پرلطف ہے کہ وہ کمپنی کو ملکہ وکٹوریہ کی بیٹی سمجھ رہی ہے۔ اور کہتی ہیں کہ ابن الوقت پر جو ظلم ہوا ہے اس کی شکایت کمپنی بادشاہزادی سے کرنی چاہیئے۔ نسوانی کرداروں کی مصوری نذیر احمد کا خاص فن ہے۔

ابن الوقت کا ایک بڑا عیب جو ان کے اکثر ناولوں میں ہے یہ ہے کہ ان کے کردار بولتے بہت ہیں وہ باتیں کم کرتے ہیں۔ تقریریں زیادہ کرتے ہیں۔ ان کے کرداروں کی طویل تقریروں کو پڑھ کر یہ راز آشکارا ہو جاتا ہے کہ مصنف اپنے مخاذ کی تبلیغ کے لئے مضطرب ہے۔ نذیر احمد کے تین اور قصے بھی ہیں محصنات یا فسانہ مبتلا۔ ایامیٰ اور رویائے صادقہ۔ ایامیٰ میں ہندوستانی بیوگان کی کسمپرسی اور بدحالی کا نقشہ ہے۔ اس قصے کے ضمن میں مصنف نے یہ تلقین کی ہے کہ بیوہ کا نکاح متعدد وجوہ سے بے حد ضروری ہے۔ اس کا اس زنانہ کردار آزادی بیگم ہے جو نذیر احمد کے نسوانی کرداروں میں بڑے امتیاز کی مالک ہے۔ اس کے ذریعہ ایک بیوہ کی ذہنی کش مکش کی نہایت کامیاب عکاسی کی گئی ہے اور اردو میں نفسیاتی تجزیے کی اولین کوششوں میں سے ہے۔ اس قصے میں بھی وہی عیب نمایاں ہے کہ اس کے کردار خواہ مخواہ طویل تقریریں کرتے سنائی دیتے ہیں۔ خصوصاً ایسے وقت میں جب موقعہ مختصر بات یا مکالمے کا ہوتا ہے۔ بایں ہمہ اس قصے میں زندگی اور سچائی دونوں کے عناصر پائے جاتے ہیں، اگرچہ پلاٹ کی تعمیر کی توجہ کچھ زیادہ نہیں کی گئی۔

رویائے صادقہ میں دینداری، خدا پرستی، ادہام باطلہ کی تردید تعلیم جدید کی خرابیاں اور علی گڑھ کالج کی تعلیم و تربیت کا حال اور اس کے نقائص کا بیان کرنا مقصود ہے۔ اس میں صادقہ کی زبانی روحانی پیغام پہنچایا گیا ہے اور سید صادق کی مادہ پرستانہ ذہنیت اور تعلیم جدید سے متاثر ذہن و دماغ کی اصلاح کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر انصاف یہ ہے کہ یہ سب مضامین اور خیالات ناول یا قصے کی بجائے ایک عام مدلل رسالے یا کتاب کی صورت میں ظاہر کر دیئے جاتے ہیں تو مصنف کو اپنے مقصد میں بڑی کامیابی ہوتی۔ یہ صحیح ہے کہ اس میں بہت کم باتیں ایسی ہیں جو دنیا میں نہ ہوتی ہوں یا جو جدید اسلامی سوسائٹی میں نہ پائی جاتی ہوں مگر شدید رسالہ یا مقالہ قارئین کو متاثر کرنے کے لئے کافی بلکہ زیادہ موزوں ہوتا۔

اب نذیر احمد کا کامیاب ترین قصہ "فسانۂ مبتلا" اس کے تین لاجواب کردار مصنف کی کردار نگاری کے کامیاب نمونوں کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔ اول مبتلا جو دو بیویوں کے شوہر ہیں۔ عزت بیگم مبتلا کی پہلی بیوی ہیں، جو اصلاً نسلاً شریف ہیں اور بالآخر ہریالی، جو بازاری عورت ہے مگر مبتلا اس سے نکاح کر لیتا ہے۔ یہ تینوں کردار کامیاب ہیں اور دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ مولوی نذیر احمد نے ہریالی۔

ایک طوائف کی نفسیاتی اور ذہنی کوائف کی نفسیاتی اور ذہنی کوائف سے گہری واقفیت کا وہ سماں دکھایا ہے جس کی بظاہر ان سے توقع نہ ہو سکتی تھی۔ فسانہ مبتلا میں مقصد سے دل وابستگی کا وہی عالم ہے جو مصنف کے اور ناولوں میں ہے۔ مگر فن کے اسرار و رموز پر عبور کے معاملے میں اس کو ہم نذیر احمد کا شاید مکمل قصہ کہہ سکتے ہیں۔ اس میں پلاٹ کی تعمیر مناسب، مربوط اور معقول ہے۔ اس میں گفتگوؤں کا طول کم اور مکالموں کی ہیئت فطری اور متناسب ہے اور مقصد کچھ اس طرح فن کے ساتھ ہم آہنگ اور ہم رشتہ ہو کر چلتا ہے کہ اعتراض کی گنجائش اتنی نہیں نکلتی جتنی مثلاً توبتہ النصوح یا رویائے صادقہ میں ہے۔ فسانہ مبتلا میں نذیر احمد ایک کامیاب صاحبِ فن معلوم ہوتے ہیں۔

مجموعی رائے

نذیر احمد کی ناول نگاری کے متعلق عموماً یہ رائے ظاہر کی گئی ہے کہ وہ قصہ نویس سے زیادہ واعظ تھے کیونکہ انہوں نے اپنے قصوں سے دین داری، اور اصلاح معاشرت کا کام لیا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی کہا گیا ہے کہ انہیں قصہ نویسی پر عبور نہ تھا۔ ان کے پلاٹ کمزور ہوتے ہیں۔ ان کے کردار تعمیر کی خوبی سے معرّیٰ ہوتے ہیں۔ وہ بعض اوقات مقصد کی خاطر "حقیقت" کا خون کر دیتے ہیں اور ایسی باتیں ایسے موقعوں پر کہہ جاتے ہیں جو قرین قیاس نہیں ہوتیں بس انہیں ایک ہی دھن رہتی کہ وہ یہ ثابت کر سکیں جو دیندار ہے اس کو دنیا اور آخرت دونوں میں کوئی گزند نہیں۔ مگر جو گنہ گار ہے اسکی عاقبت تو خراب ہے ہی، اس دنیا میں بھی اس کو بڑی تکلیفیں ہوتی ہیں۔ حالانکہ جہاں تک اس دنیائے رنگ و بو کا تعلق ہے یہ کوئی قاعدہ کلیہ نہیں اور اس دنیا میں اس کے خلاف اور اس کے حق میں مثالیں برابر مل جاتی ہیں۔ نذیر احمد پر یہ اعتراض بہت حد تک درست ہیں مگر اس سلسلے میں کچھ توجیہات بھی ہیں جو درج ذیل ہیں۔

نذیر احمد کے قصوں کی اس خصوصیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان پر موعظتی رنگ غالب ہے اور وہ سب کے سب بلا استثناء، ایک مقصد، (اصلاح معاشرت) کے ماتحت لکھے گئے ہیں اور یہ ظاہر ہے کہ غیر معتدل مقصدیت فن کے لئے مضر بلکہ مہلک ہوتی ہے۔ خصوصاً جب کہ مقصدیت کے زیر اثر کہانی اور قصہ حقیقت کے بھی خلاف ہو جائے مگر نذیر احمد کے سلسلے میں ایک عذر لائق قبول ہو سکتا ہے کہ وہ اردو کا پہلا ناول نگار ہے۔ اس لئے اس کے ناولوں میں وہ تکمیلی اوصاف ممکن نہیں جو مکمل اور ترقی یافتہ ناولوں میں ہونے چاہییں۔ جیسا کہ معلوم ہے اس کے ناول انیسویں صدی میں شائع ہوئے جب ابھی فنی شعور اور فن کی پرداخت ترقی کی اعلیٰ حد تک نہ پہنچ پائی تھی۔ ان کے ناولوں میں یہ عیب ہے کہ

وہ ان میں خواہ مخواہ دین اور اخلاق لے آتے ہیں۔ مگر خود انگریزی ناول کی تاریخ میں ایسا زمانہ ایسا آیا ہے جب ناول نگار کی سب سے بڑی خوبی یہی خیال کی جاتی تھی کہ وہ اپنے ناول کے ذریعے اچھا اخلاقی سبق سکھاتے۔

کسی ادیب یا ناول نگار کا صرف یہ طرزِ عمل کہ اس نے اپنے ادب میں اخلاق و موعظت کو اپنا مقصد قرار دیا ہے۔ ہمارے خیال میں کوئی جرم نہیں بشرطیکہ اس کی وجہ سے حقیقت اور صداقت کو نقصان نہ پہنچتا ہو اسی طرح ناول کے ذریعے اصلاح کا بھی خیال کوئی قابلِ اعتراض خیال نہیں۔ چنانچہ جان گالز وردی نے ناول نگار کو ایک ایسا مصلح قرار دیا ہے جو بدی کے کوچے میں "چراغ سرِراہ" لے کر خرابیوں کو بے نقاب کرتا ہے۔

پس اگر یہ سچ ہے تو نذیر احمد کا نصوح اور ابن الوقت کا حجتہ الاسلام اور مراۃ العروس کی اصغری اور اس طرح کے دوسرے کرداروں کے مصلح یا واعظ ہونے پر کیا اعتراض ہو سکتا ہے؟ یہ درست ہے کہ نذیر احمد زندگی میں "جو ہونا چاہیئے" اس کے مبلغ اور نقیب ہیں مگر انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس میں جو ہے اس کے خلاف بہت کم ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ درست ہے کہ ان کے ناول انجام کے لحاظ سے اکثر ایسے ہیں جن میں بدی کو خسران اور نقصان لاحق ہوتا ہے (مگر یہ بات عین ممکن ہے) اور اس میں امکان وقوع کے خلاف کوئی بات نہیں اور اگر یہ عیب ہے تو عیب ساری "رومانی" افسانہ نویسی کا ہے۔ جس میں آرزو، کش مکش اور اچھا انجام تقریباً قاعدہ کلیہ ہے۔ نذیر احمد کے قصّے بھی اس لحاظ سے رومانی افسانہ نویسی کی صف میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ ان میں رومانی افسانوں کا ایک بڑا رکن، یعنی جذبۂ محبت تقریباً مفقود ہے۔

نذیر احمد کے ناولوں کی اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے ذریعے ہندوستانی مسلمانوں کی معاشرت کے ایک اہم دور کی تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ اس ناول میں اس عہد کی ذہنیت سماجی تصورات اور معاشرت کے ایک اہم دور مرقعے دستیاب ہوتے ہیں اور ان کی وہی قدر و قیمت ہے جو ۱۸ ویں ۱۹ ویں صدی کے بعض انگریزی قصوں کی جن میں ڈکنز، تھیکرے اور ہارڈی احتجاجی قصے اور مذہبی افسانے شامل ہیں۔ پس جس طرح انگریزی ناولوں کا یہ حصہ اپنے نقائص کے باوجود زندہ ہے اور زندہ رہنے کے قابل ہے اسی طرح نذیر احمد کے قصّے بھی ہمیشہ زندہ رہیں گے اور زندہ رہنے کے مستحق ہیں۔ اس لئے نہیں کہ ان میں فن کی سب خوبیاں پائی جاتی ہیں، بلکہ اس لئے کہ ان میں فن کی خوبیاں بھی پائی جاتی ہیں اور اس لئے بھی کہ ناول کے سفرِ ارتقاء میں یہ قصّے اہم منزل اور اہم سنگِ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ اب ذرا یہ سنیئے کہ نذیر احمد کے ناولوں کے عیب کیا ہیں؟ ہم نے گزشتہ سطور میں ان کے ناولوں کو "رومانی

ناول نویسی" میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر ان کے یہ ناول معاشرتی قصے ہیں اور ظاہر ہے کہ معاشرتی قصے ایک لحاظ سے حقیقی قصوں کی صف میں آتے ہیں اس لئے معاشرتی قصے اپنی ذات میں اعلیٰ رومان کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ ان میں تو زندگی کی ہو بہو عکاسی ہوتی چاہیئے۔ ان میں ترجمانی و تعبیر و توجیہ بھی شاید گوارا نہیں ہو سکتی۔ بے عیب عکاسی ہی ان کا نصب العین ہے اور یہی ہونا چاہیئے۔ نذیر احمد نے اپنی قصہ نویسی میں فن کی مسلمہ حدبندیوں کا خیال نہیں رکھا۔ اس کے علاوہ ایک اچھے رومان میں سب سے بڑا محرک عنصر جذبۂ عشق ہوتا ہے۔ مگر (جیسا کہ پہلے بیان ہوا) نذیر احمد کے قصوں میں باوجودیکہ مرد بھی ہیں، اور عورتیں بھی۔ مگر ان کی زندگی میں عشق کا تصور مطلق نہیں دکھایا گیا۔ بظاہر یہ کوئی ایسی بات نہیں جس کے نہ ہونے سے کسی قصے کو مطلقاً" ناقابلِ اعتنا" قرار دیا جا سکتا ہو مگر اس سے ناول کی کشش ضرور کم ہو جاتی ہے۔ کیونکہ عشق و محبت کا جذبہ انسانی جذبات میں سب سے زیادہ کشش اور تاثیر رکھتا ہے۔ نذیر احمد کے ناول کو اس کمی کی وجہ سے غیر مقبول ہوتے جاتے ہیں۔ نذیر احمد اس دور کے انگریزی ادیبوں سے مشابہت رکھتے ہیں۔ جس میں ہیئت سے زیادہ اظہار نیبین کی طرف توجہ کی جاتی تھی۔ ان ادیبوں کا فن کمزور تھا۔ مگر ان کی قوتِ بیان مضبوط تھی۔ نذیر احمد بھی "فارم" سے زیادہ "بیان" کے شائق تھے۔ وہ ہر وقت اس کو مدِ نظر رکھتے تھے کہ انہیں جو کچھ کہنا ہے وہ سب کہہ دیا جائے۔ محل مقام، مناسبت، کمی بیشی کا خیال وہ بہت کم رکھتے تھے۔ اسی لئے بعض نقادوں نے کہا ہے کہ ان کے ناول قصے نہیں بلکہ مقالے ہیں۔ جن میں ایک عنوان پر بڑی مدلل بحثیں ملتی ہیں۔ ناول از بسکہ آرٹ ہے۔ اس لئے اس میں فارم اور فن کے تقاضے بہر حال مقدم ہونے چاہییں۔ ورنہ ناول کا بکھیڑا کرنے کی ضرورت ہی کیا ہے ایک مقالہ لکھ کر مطلب کی بات کہہ دی جائے تو بجا ہے؟ بہر نوع نذیر احمد کی قوتِ مشاہدہ تیز ہے اور انہیں جزئیات پر بڑا عبور حاصل ہوتا ہے مگر وہ جزئیات کا انتخاب نہیں کر سکتے۔ وہ اپنے قصے میں جزئیات کو تمام و کمال انڈھیل دیتے ہیں۔

نذیر احمد کے قصوں کی ایک بنیادی کمزوری یہ ہے کہ قصے میں ان کی پیش روی "عقلی" ہوتی ہے "جذباتی" نہیں ہوتی۔ اور ظاہر ہے کہ کوئی ادبی کارنامہ اپنی تحریک کے لحاظ سے موثر اور نصب العین کے اعتبار سے کامیاب نہیں ہو سکتا۔ جس کی بنیاد موثر حد تک جذباتی نہ ہو۔ نذیر احمد ناول کی گاڑی کو صرف عقل کے پہیئے سے چلاتے ہیں۔ ان کے بڑے کردار سب سے زیادہ جس چیز سے متصف ہیں وہ معاملہ فہمی اور معقولیت ہے۔ بس اسی چیز نے ان کے اہم کرداروں کو انسان سے زیادہ عقل مجسم بنا کر رکھ دیا ہے نذیر احمد کی کردار نگاری میں تعمیر اور قدرتی ارتقاء کے اوصاف پائے جاتے ہیں۔ البتہ ان کے

اہم کرداروں کی گفتگوئیں دلچسپ اور مکالمے عمدہ ہوتے ہیں خصوصاً عورتوں کے، مگر طولانی ہونے کا عیب ہر جگہ نمایاں ہے۔

مولوی صلاح الدین احمد کے بقول ان کے اہم کردار عموماً ان کے اہم کرداروں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ اور فنی لحاظ سے بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ غیر شعوری طور پر فن کاری کے اچھے نمونے پیش کر سکتے ہیں مگر جب وہ مقصد کے شعور کا دامن تھام کر قلم اٹھاتے ہیں تو فن کا دامن ہاتھ سے نکل جاتا ہے۔ گزشتہ مباحث سے یہ بات اچھی طرح واضح ہو گئی ہے کہ نذیر احمد کا قلم کاری کا نصب العین محض چند مخصوص سماجی اور معاشرتی تصورات کی اشاعت ورنہ شاید قصہ نویسی کا فن ان کا منتہائے مقصود نہ تھا...... وہ سرسید کے ایک ہم کار اور رفیق اور اس دور کے ایک مذہبی اور مجلسی مصلح تھے...... اور ان کے حق میں یہ کلمات ان کی شان اور ان کی اہمیت کی تنقیص کے مقصد سے استعمال نہیں ہوتے بلکہ فی الحقیقت خود ان کا اپنا مقصد اور نصب العین بالارادہ بھی یہی تھا۔ اس لئے فن کی بحث کو چھوڑ کر اب ہم ان افکار و تصورات کی اجمالی فہرست پیش کرتے ہیں جن کی اشاعت کی خاطر نذیر احمد نے قصہ نویسی اختیار کی۔

نذیر احمد کے رجحانات اور تصورات تقریباً وہی تھے، جو سرسید کے رفقاء کے مخصوص افکار سمجھے جاتے ہیں۔ اصل جذبۂ محرک قوم کی اصلاح اور ترقی کا خیال اور نئے حالات میں مجلسی و دینی افکار کی جدید تعبیر و توجیہ...... سرسید کے سب رفقاء کی طرح نذیر احمد کا مقصد بھی یہی تھا جس کو انہوں نے اپنی دینی کتابوں کے علاوہ اپنے قصوں میں بھی پیش نظر رکھا۔ انہوں نے مذہب کی طرح خود تمدنی اور مجلسی امور میں عقل کی کارفرمائی کو بڑی اہمیت دی ہے۔ سرسید کے رفقاء میں اگر شبلی کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ انہوں نے اسلامی تاریخ کو عقل کے سانچے میں ڈھال کر تاریخ کا ایک معقول تصور ہمارے سامنے پیش کیا۔ بہرحال معقولیت ان کے تصورات کا بنیادی وصف ہے۔ اس میں نذیر احمد کی خاص خدمت یہ ہے کہ انہوں نے اپنی ان "معقولی" صلاحیتوں کو گھروں کی آبادی اور خانگی زندگی میں خوشحالی اور مسرت پیدا کرنے کے لئے استعمال کیا...... اور یہ اس معنی میں بہت بڑا کارنامہ ہے کہ خانگی مسرت قومی ترقی میں بہت بڑی حد تک ممد و معاون ہو سکتی ہے۔ اس غرض کے لئے انہوں نے عورتوں کو منزلی زندگی کا سنگِ بنیاد قرار دیا ہے کیونکہ اچھی عورتیں ہی کارکن مردوں کو کارہائے نمایاں انجام دینے کے قابل بنا سکتی ہیں۔ وہاں کے مرد زندگی میں کوئی ترقی نہیں کر سکتے۔ کیونکہ ان کا سارا وقت اپنی عورتوں کے مسائل حل کرنے میں گزر جاتا ہے۔ نذیر احمد منزلی زندگی کے اس راز سے اچھی طرح باخبر تھے۔ انہیں معلوم

تھا کہ قومی ترقی کے لئے عورتوں کی تعلیم اور ذہنی تربیت کی بے حد ضرورت ہے اس کے لئے انہوں نے اصغری، صادقہ اور آزادی بیگم کے مثالی کردار ہمارے سامنے پیش کئے۔

نذیر احمد کے ان تصورات پر دو اعتراض کئے جاتے ہیں: ۱۔ اوّل یہ کہ انہوں نے اپنے قصوں میں اپنے طبقے (متوسط طبقے کے مچلے درجے کے لوگوں) کے کردار پیش کئے ہیں اور قصہ نویسی سے مقصود بھی انہی کی اصلاح تھی۔ دوم یہ کہ ان کے نسوانی کردار جدید معاشرت میں زندہ رہنے کے مستحق نہیں..... ہمارے نزدیک یہ دونوں اعتراض بے جا ہیں۔ نذیر احمد کے قصے عام مسلمانی معاشرت کے لئے مفید اور نفع بخش ہیں ان کے "نسوانی کردار" بلاشبہ جدید نہیں۔ مگر ہماری معاشرت میں منزلی زندگی کو پُراطمینان بنانے کے لئے "جدید بیبرتوں" سے زیادہ نذیر احمد کی مثالی صورتیں آج بھی زیادہ کامیاب ہیں اور شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مغربی تصورات میں پلی ہوئی بجز مشغول اور خود نگر خواتین مردوں کی مشکلات میں اس طرح تعاون نہیں کر سکتیں۔ جس طرح وہ خواتین جن کے نقشے نذیر احمد نے ہمارے سامنے پیش کئے ہیں۔ ہماری سوسائٹی کو آج پھر کسی مرآۃ العروس اور بنات النعش کی ضرورت ہے۔

نذیر احمد نے توبۃ النصوح میں کلیم کو ایک فن دوست اور نصوح کو ایک فن دشمن شخص کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے نصوح کی زبان سے فن اور ادب کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کی بناء پر یہ رائے قائم کی گئی ہے کہ نذیر احمد آرٹ اور ادب کے مخالف تھے اور محض "مولوی" تھے، وہ نہ چاہتے تھے کہ قوم کے تعلیم یافتہ لوگ آرٹ اور ادب میں دلچسپی لیں۔ مگر یہ نذیر احمد کے خلاف زیادتی ہے۔ نذیر احمد آرٹ اور ادب کے مخالف نہ تھے۔ وہ ایک مقصدی دور کے ادیب تھے اور ادب کی افادیت کے قائل تھے۔ ان کی رائے یہ معلوم ہوتی ہے کہ آرٹ اپنی ذات میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا جو آرٹ برائے آرٹ اور ادب برائے ادب ہے۔ وہ بے بنیاد بلکہ مضر ہے۔ آرٹ اور ادب کو زندگی کے لئے مفید ہونا چاہیئے۔ اخلاقی اور ادب کے سوال پر بھی ان کا نقطۂ نظر یہی ہے۔ فحاشی اور عریانی سحر البیان میں ہو یا گلستان میں، ان کے نزدیک مضر اور مہلک ہے۔ بس یہی نذیر احمد کے خیالات ہیں اور یہ وہ خیالات ہیں جن پر بعد کے افادیت پسندوں نے خصوصاً اقبال نے...... مہر تصدیق ثبت کردی نذیر احمد قومی تعمیر کے اولین دور کے رہنماؤں میں سے تھے۔ اس لئے انہوں نے ادب اور خصوصاً رائج الوقت یا روایتی ادب کے متعلق جس نظریئے کا اظہار کیا وہ قابلِ اعتراض معلوم نہیں ہوتا.... اور اس سے ان کی کسی "مولویت" کا ترشح نہیں ہوتا۔ اور اگر اس کے باوجود ڈپٹی نذیر احمد کو مولوی نذیر احمد قرار دیا جائے تو ان کی یہ مولویت نہایت مستحسن مولویت ہے۔ نذیر احمد کا دین کیا ہے؟ اصلاحِ معاش

اور فکرِ معاد! ان کے نزدیک ایک مکمل دیندار وہ ہے "جو غصّے کو پی جائے، انتقام نہ لے، جھوٹ نہ بولے غیبت نہ کرے، حریص و طامع نہ ہو، جابر اور سخت گیر نہ ہو، ممسک اور بخیل نہ ہو، مغرور اور متکبر نہ ہو۔ وغیرہ وغیرہ"۔ غرض اس میں ایک اعلیٰ درجے کے انسان کی جملہ صفات موجود ہوں۔ اس مکمل انسان کی صحیح تصویر وہ ہے جو نذیر احمد نے حجتہ الاسلام کی زبان سے ابن الوقت میں کھینچی ہے۔ نذیر احمد کا دیندار کوئی تارک الدنیا عابد و زاہد نہیں بلکہ دنیاوی فہم و فراست سے بھی آراستہ ہے۔ وہ سخت کوش بھی ہے اور نیک عمل بھی۔ اس کی خدا پرستی اس کو دنیا داری سے نہیں روکتی بلکہ ایک کامیاب دنیادار بناتی ہے۔

نذیر احمد کی دنیا داری میں کفایت شعاری اور جزرسی کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ یہ دراصل انکے ان تجربات کی وجہ سے ہے جو انہیں اپنی زندگی میں حاصل ہوتے۔ انہوں نے زندگی میں غربت و افلاس کی تکلیفیں اٹھائیں۔ اس لئے انہیں روپے کی قدر و قیمت کا بڑا احساس تھا۔ بنابریں وہ چاہتے تھے کہ قوم کے افراد بھی اس کی اہمیت کو پہچانیں۔ خصوصاً غریب اور متوسط طبقے کے لوگوں کو اس کی بڑی ضرورت ہے کہ وہ روپے کا صحیح مصرف پہچانیں اور کبھی فضول اور ضائع نہ کریں۔

اس صدی کے مخصوص سیاسی تعلیمی اور معاشرتی تصورات میں نذیر احمد کبھی سر سید کے ہم خیال نظر آتے۔ کبھی مخالف، ابن الوقت کے بھیس میں انگریزی لباس پر جو ئے دے کی ہے یا سید صادق کے خطوط میں علی گڑھ کالج کے غیر اسلامی ماحول کا جو نقشہ کھینچا ہے، وہ سر سید احمد خاں کی انتہا پسندی اور غلو کے خلاف ایک ردِ عمل ہے، مگر سیاسیات میں نذیر احمد سید صاحب سے پورے پورے متفق معلوم ہوتے ہیں۔ البتہ مجلسی اور معاشرتی امور میں وہ ان سے بہت مختلف تھے۔

نذیر احمد کے افکار کے اس جائزے سے یہ بات اچھی طرح روشن ہے کہ وہ اس دور کے صحیح نمائندہ اور ترجمان تھے۔ انھوں نے اپنے دوسرے رفقاء کی طرح ذہن کو بدلنے کیلئے بہت سارا ادب پیدا کیا۔ اور ادب ایسا ادب تھا جس کا تعلق خواص سے زیادہ عوام سے تھا۔ اس لحاظ سے نذیر احمد کو سر سید کے رفقاء میں سب سے زیادہ "عوامی" کہا جا سکتا ہے۔ شبلی کے کارنامے اور حالی کے فنی شاہکار سب اپنی جگہ قابلِ قدر ہیں (جیسا کہ تذکرہ ہو چکا ہے) مگر نذیر احمد کا دائرہ خطاب ان سب سے زیادہ وسیع اور اپنے زمانے کے نثر نگاروں میں انکی مقبولیت سب سے زیادہ تھی۔ کیونکہ ان کی کتابوں کی علمی سطح اتنی بلند نہیں جتنی انکے دوسرے رفقاء کی کتابوں کی ہے۔ ہم کو اردو کے بڑے مصنفوں اور انشا پردازوں میں شمار کرتے ہیں اور ہر چند کہ فنی لحاظ سے انکی ناولوں پر اور علمی لحاظ سے ان کی دینی کتابوں پر اعتراض وارد کئے گئے ہیں، مگر ناولوں میں ابن الوقت افسانہ مبتلا اور توبتہ النصوح اور علمی کتابوں میں الحقوق والفرائض اردو ادب کے ساتھ دوامی عمر پاتے گی۔

انگریزی عہد میں ہندوستانی

ادب و تمدّن کی تاریخ

سوال:۔ سید احمد بریلوی اور ان کے رفقائے کار پر ایک سیر حاصل تبصرہ کیجیے۔

جواب:۔ تیرھویں صدی ہجری ہندوستانی مسلمانوں کے سیاسی تنزل کی تکمیل کی صدی ہے۔ ہندوستان سے مسلمانوں کی حکومت کا خاتمہ ہو چکا تھا۔ اب سیاسی تنزل کے ساتھ معاشرتی اور مذہبی خامیاں بھی بے نقاب ہونے لگی تھیں۔ مذہبی حالت بہت زیادہ گری ہوئی تھی۔ عوام میں ہندوانہ رسم و رواج کی دھوم دھام تھی۔ وہ وہ مسلمان ہونے کے باوجود قبروں اور پیروں کو سجدے کرتے، تعویذوں، گنڈوں کا زور تھا۔ بھوت پریت اور وہموں کے خوف سے روحانی زندگی تلف ہو رہی تھی۔ شادی بیاہ، اور تجہیز و تکفین پر مقامی ہندوانہ اثرات قبضہ جمائے ہوئے تھے۔ اور دنیاوی جاہ و جلال کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کی اخلاقی و روحانی شان و شوکت بھی رخصت ہو رہی تھی۔

ایسے وقت میں حضرت سید احمد بریلوی رحمۃ اللہ علیہ اس دنیا میں تشریف لاتے۔ شاہ ولی اللہ دہلوی علیہ الرحمۃ جس صالح جماعت کی بنیاد ڈال گئے تھے۔ اور جو تحریک انہوں نے شروع کی تھی۔ اس کا سب سے پہلے ڈرامائی اظہار مولانا سید احمد بریلوی کی زیر قیادت ہوا۔

سید صاحب ۲۴ اکتوبر ۱۷۸۶ء میں یوپی کے شہر رائے بریلی میں پیدا ہوئے۔ معلوم ہوتا ہے آغاز میں آپ کو تحصیلِ علم کی طرف کوئی خاص رغبت نہیں تھی۔ اور چند ایک قرآنی سورتوں کے سوا آپ کو کچھ نہ آتا تھا۔ جب بڑے ہوئے۔ تو تلاشِ روزگار میں لکھنؤ گئے۔ وہیں آپ کو تعلیم کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ دہلی جا کر شاہ عبدالقادر صاحب سے عربی گرامر پڑھی۔ اور قرآن مجید کے اُردو ترجمہ کا مطالعہ کیا۔ بائیس سال کی

عمر میں شاہ عبدالعزیز صاحب کی بیعت کی اور پھر واپس رائے بریلی چلے آئے۔ ۱۸۰۸ء میں نواب امیر خان کے ہاں سوار بھرتی ہو گئے۔ اور فنونِ سپاہ گری میں سات سال تک مصروف رہے۔

۱۸۱۶ء میں دوبارہ دہلی تشریف لائے۔ اور ہدایت و ارشاد کا سلسلہ شروع کیا۔ مولانا عبدالحی اور شاہ ولی اللہ صاحب کے نواسے مولانا اسمٰعیل شہید نے آپ کی بیعت کی۔ اِن دونوں کو لیکر آپ مسلمانوں کو وعظ و نصیحت کرنے کے لیے مظفر نگر، سہارنپور، رامپور، بریلی، بنارس اور لکھنؤ وغیرہ کے سفر پر روانہ ہو گئے۔ اس زمانے میں ہندوؤں کی تقلید کرتے ہوئے مسلمان بھی بیوہ کے نکاح کو بُرا سمجھتے تھے۔ لیکن آپ نے اس خلافِ شریعت رسم کو توڑ ڈالا۔ اور خود ایک بیوہ سے شادی کر لی۔

آپ بڑے سیدھے سادے اور بے تکلف انسان تھے۔ بڑی آسان سی زبان بولتے جس میں بے پناہ اثر ہوتا۔ اور سننے والے متاثر ہوئے بغیر نہ رہتے۔ آپ کے اقوال و ارشادات کو آپ کے دونوں مریدوں نے فارسی میں۔ صراطِ مستقیم کے نام سے ضبط کیا۔ اس کتاب سے معلوم ہوتا ہے کہ آپ نے طریقت اور شریعت کی باہمی مطابقت کی کوشش کی۔ آپ کا کہنا تھا کہ تصوّف کا تعلق رسولِ کریم صلی اللہ علیہ وسلم سے بطور باطن کے ہے۔ اور شریعت کا بطور ظاہر کے۔ اس لیے ظاہری اعمال طریقۂ محمدیہ کے مطابق ہونا چاہیئے۔ آپ کے اس طریق کو طریقۂ محمدیہ کے نام سے پکارا جاتا ہے۔

صراطِ مستقیم یہ کتاب ایک مقدمہ اور چار ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب۔ طریقِ ولایت اور طریقِ نبوّت کے اختلافات۔ دوسرا باب، اُن بدعتوں کا ذکر جو مسلمانوں میں داخل ہو گئی ہیں۔ تیسرا باب تصوف چوتھا باب۔ سلوکِ راہ نبوت۔

اصطلاحی نقطۂ نظر سے دوسرا باب کتاب کی جان ہے۔ اس میں بدعتوں کا ذکر ہے اور اس میں بتایا گیا ہے کہ کس طرح برائیاں مختلف راستوں سے مسلمانوں میں رواج پا گئی ہیں۔ ان کے اسباب یہ ہیں اور ان کا وجود دراصل ان لوگوں کی وجہ سے ہوا۔ جو مذہب کو نہیں جانتے۔ مگر بظاہر صوفی بنے پھرتے ہیں۔

۱۔ شرع کی مخالفت۔ ملحدانہ کلام اور شرک آمیز اشغال کی آمیزش۔

۲۔ خدا اور رسولؐ کے متعلق بے ادب کلمات کا صدور۔

۳۔ مسئلہ تقدیر پر فضول بحث و مباحثہ۔

رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے مسئلہ تقدیر پر بحث کرنے کی سخت ممانعت فرمائی تھی۔ آپ کا ارشاد تھا کہ خدا کی ہستی۔ اس کی قدرت اور دوسرے پیچیدہ مسائل پر غور و فکر کرنا مناسب نہیں۔ کیونکہ ان معاملات میں منطق اور دلائل فائدہ مند نہیں ہیں۔ اس لیے سیدھا اور عقل کا راستہ یہی ہے کہ ان پر "ایمان بالغیب"

کافی سمجھا جائے ان کی تفصیل میں جانے کی قطعاً ضرورت نہیں۔

لیکن بعض قطرتاً شکی ہوتے ہیں۔ ان کا دماغ انہی خیالی قلابازیوں میں مصروف رہتا ہے اور سوائے مزید طبعی بے چینی، گمراہی تشکک کے اور کچھ حاصل نہیں ہوتا چنانچہ صراط مستقیم میں سید صاحب نے یہی کہا۔ کہ صحیح الدماغی اور سلامتی کا راستہ وہی ہے جو آنحضرتؐ نے بتلایا تھا۔ اس کے علاوہ مندرجہ ذیل قباحتیں تصوف کے ذریعے اسلام میں داخل ہوئیں۔

۱۔ مرشد کی تعظیم میں مبالغہ اور افراط۔

۲۔ قبروں کو سجدہ اور وہاں مرادیں مانگنا۔

۳۔ اولیاء اللہ کو نذر و نیاز اور چڑھاوا۔

دوسرے حصے میں اُن بدعتوں کا ذکر ہے جو اہل سنت نے شیعوں سے اخذ کیں مثلاً عزاداری تعزیہ سازی، تفضیل حضرت علی کرم اللہ وجہہ وغیرہ۔

تیسرے حصے میں اُن بُری رسموں کا ذکر ہے جو یہاں کے عوام (ہندوؤں کی صحبت سے پیدا ہوئیں، یعنی

۱۔ شادی بیاہ اور ختنے وغیرہ کے موقعوں پر فضول خرچی اور دھوم دھام۔

۲۔ مرنے پر فضول رسومات۔

۳۔ چالیسویں پر روٹی کی تقسیم۔

۴۔ بیوگان کے نکاح کی ممانعت۔ اس میں اخلاقی خرابیوں کا بھی امکان ہے۔

گویا "صراطِ مستقیم" میں ہندوستانی مسلمانوں کی تمام مذہبی اور معاشرتی خرابیوں کا ذکر ہے اور اس کے بعد ایک کامیاب طبیب کی طرح ان کا علاج بھی بتایا ہے اور وہ یہ ہے ہر وہ رسم جو سنت نبوی اور طریقِ صحابہ کے خلاف ہو یا بعد میں جاری ہوئی۔ اسے ترک کر دیا جائے۔ رسولِ اکرم صلعم کی سنت کا چھوڑنا ہی دراصل تمام امراض کی جڑ ہے۔

حج۔ جہاد۔ شہادت

اس زمانے میں پنجاب میں سکھوں کا راج تھا۔ اور وہ مسلمانوں پر طرح طرح کے مظالم ڈھاتے۔ ایک مرتبہ جب سید صاحب رامپور میں تھے چند پٹھان آپ کے پاس آئے۔ اور انہوں نے ذکر کیا کہ ہمیں پنجاب میں کئی ایسی عورتیں ملی ہیں۔ جو کہتی ہیں کہ ہم مسلمان افغان زادیاں ہیں، ہمیں سکھ زبردستی پکڑ لاتے ہیں۔ اور اپنے مذہب میں لا کر اپنی بیویاں بنا لیتے ہیں۔

اس دردناک قصّے کو سن کر سید صاحب کے دل میں سکھوں کے خلاف جہاد کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ لیکن یہ بڑا کٹھن اور مشکل کام تھا۔ آپ نے سب سے پہلے حج کا ارادہ کیا اور برابر وعظ و نصیحت میں مشغول رہے ۱۸۲۰ء

میں عیدالفطر کے بعد بے شمار مریدوں کے ساتھ رائے بریلی سے کلکتہ روانہ ہوئے۔ راستے میں الٰہ آباد، بنارس، پٹنہ وغیرہ میں ہزاروں افراد کو ہدایت کی۔ تین مہینے کلکتے میں قیام کیا۔ اور یہاں بھی برابر اصلاحِ خلق میں مصروف رہے۔ ہزارہا لوگ روزانہ بعیت کے لیے آتے۔ اس شہر میں برائیوں اور گندگیوں کا جال بچھا ہوا تھا۔ آپ کی تبلیغ کا یہ اثر ہوا۔ کہ خلقت عموماً ان قباحتوں سے باز آگئی۔ حتیٰ کہ شہر میں شراب کی دکانیں بند ہو گئیں۔

کلکتے سے آپ بحری راستے سے عرب تشریف لے گئے۔ یہاں بھی کئی مصری بلغاری علماء نے آپ کی بیعت کی۔ آپ کی کتاب "صراطِ مستقیم" کا عربی ترجمہ مولانا عبدالحی صاحب نے کیا۔ حجاز میں آپ چودہ ماہ تک مقیم رہے۔ اور اس کے بعد براستہ بمبئی واپس کلکتہ پہنچے۔ اور تقریباً تین سال کے بعد وطن تشریف لے گئے۔

وطن پہنچ کر آپ نے سکھوں کے خلاف جہاد کی تیاری شروع کی۔ مولانا اسمٰعیل شہید اور اور مولانا عبدالحی کو اطرافِ ہند میں اس مقصد کی تبلیغ کے لیے روانہ کیا۔ اور جب تیاری مکمل ہو گئی۔ تو جہاد کے متعلق ایک اطلاع نامہ عام مسلمانوں کو بھیجا گیا۔ اس کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے۔ کہ آپ کا مقصد ہوسِ ملک گیری یا کسی دوسری قوم سے بے انصافی کرنا نہیں تھا۔ بلکہ اس عام مذہبی آزادی کا حصول تھا جو تمام مہذب ملکوں میں ہر ایک کو حاصل ہے۔ آپ سکھوں کے مظالم کے خلاف صف آرا ہوئے۔ سکھ بلا قصور مسلمانوں کو شہید کر دیتے تھے انہیں ذلیل کرتے۔ ذبیحہ گاؤ کی قطعی ممانعت تھی۔

مولانا سید احمد صاحب ۱۸۲۵ء کو پانچ سات ہزار مسلمانوں کو ساتھ لیکر مسلمان پنجاب و سرحد کو مذہبی آزادی دلانے کے لیے براستہ سندھ، درہ بولان، قندھار ہوتے ہوتے کابل پہنچے۔ وہاں سے خیبر کے راستے پشاور میں داخل ہوئے اور یہاں سے نوشہرہ تشریف لے گئے۔

باقاعدہ جنگ شروع کرنے سے پہلے شریعت کے قاعدے کے مطابق آپ نے دربارِ لاہور کو خط بھیجا۔ وہاں سے جواب آنے کی بجائے جرنیل بدھ سنگھ ایک بڑا لشکر لے کر مقابلہ کے لیے آگیا۔ سب سے پہلا معرکہ ۲۱ دسمبر ۱۸۲۶ء کو نوشہرہ کے قریب اکوڑہ کے مقام پر ہوا۔ اس کے بعد "شبخون حضرو" کا واقعہ پیش آیا۔ ان معرکوں میں مسلمان مجاہدین کامیاب رہے اور مالِ غنیمت ہاتھ لگا بدھ سنگھ کو پیچھے ہٹنا پڑا۔

اس کے بعد علماء و روساء علاقہ نے آپ کی بیعت کر لی۔ اور آپ کو باقاعدہ امیر المومنین چنا گیا۔ پشاور کے حاکم سردار یار محمد خان اور سردار پیر محمد خان نے بذریعہ خطوط آپ کی بیعت کی۔ انہیں کی درخواست پر آپ اُن کے لشکر کی طرف نوشہرہ تشریف لے گئے۔ اور مقام سیدو پر جنگ کی تیاری کی۔ جس صبح کو لڑائی ہونے والی تھی۔ اسی رات آپ کو کھانے میں زہر دے دیا گیا۔ صبح ہونے پر اس نازک حالت کے باوجود آپ نے میدان جنگ میں چلنے کی فرمائش کی۔ اور سوار ہو کر میدان میں آگئے۔ پشاور کے حاکموں کا لشکر بھی آپ کے ساتھ

تھا لیکن مجاہدین بے سروسامان تھے۔ اس کے مقابلے میں سکھوں کے پاس کافی سامانِ حرب اور توپیں بھی تھیں۔ چنانچہ میدان سکھوں کے ہاتھ رہا۔

اب مجاہدین کو سخت تکلیفات کا سامنا کرنا پڑا۔ سردی کا موسم، نہ گھر نہ خوراک، درختوں کی پتیوں تک تک گزارا کرنا پڑا۔ پھر ہندوستان سے قافلوں اور امدادی رقوم کا پہنچنا بند ہو گیا۔ جس کی وجہ سے جہاد کو کافی نقصان پہنچا۔ اسی دوران میں سید صاحب کے مرید مولانا عبدالحی صاحب کا انتقال ہو گیا۔ وہ بڑے فہیم اور مستقل مزاج تھے۔ اس سے بھی سارے لشکر کو بہت صدمہ ہوا۔ ان مصائب کے باوجود سکھوں اور ان کے افغان ساتھیوں سے جہاد جاری رہا۔ بالخصوص جو فوجی دستے مولانا اسمٰعیل شہید کی زیر قیادت شبخون مارتے، وہ کامیاب رہتے۔ ان حالات کو دیکھ کر راجہ رنجیت سنگھ نے پیامِ صلح دیکر اپنے سفیر سید صاحب کی طرف بھیجے۔ راجہ کی یہ شرط تھی کہ دریائے اباسین سے بائیں طرف کا ملک سید صاحب کے قبضے میں رہے اور وہ دائیں طرف کا قصد نہ کریں۔ سید صاحب نے اس کا جواب دیکر اپنے دو آدمی لاہور روانہ کیے۔ لیکن جنرل ونٹورا نے انہیں راستے ہی میں ایسی گہری سازش کا شکار بنانا چاہا۔ اس کا خیال تھا کہ سید صاحب راجہ رنجیت سنگھ کی مخالفت کرنے کی بجائے اس کا خراج وصول کرنے کا کام اپنے ذمے لے لیں۔ لیکن مجاہدین کو ہوس ملک گیری نہیں تھی۔ اس لیے یہ سفارت لاہور گئے بغیر ہی واپس چلی گئی۔

اب رنجیت سنگھ نے سید صاحب کے افغان ساتھیوں سے سازباز شروع کی۔ وہ خود پشاور آیا۔ اور سردار یار محمد خان سے تعلقات بحال کیے خراج کی ادائیگی کے وعدے پر پشاور کا حاکم اسی کو بنا دیا۔ اس کے بعد خود افغان ہی ان مجاہدین کے سب سے بڑے دشمن بن گئے۔ اور سید صاحب کی مخالفت میں کمربستہ ہوئے۔ ایک معرکہ میں یار محمد خان مارا گیا۔ اس کے بھائی سلطان محمد خان نے سید صاحب سے معافی مانگ لی۔ آپ نے وعدہ لیا۔ کہ وہ پشاور میں قوانینِ شرعیہ رائج کریگا۔ اور یہ علاقہ اسی کو بخش دیا۔

مولوی سید مظہر علی عظیم آبادی قاضی پشاور مقرر ہوئے۔ انہوں نے سید صاحب کے حسب حکم شرعی قانون نافذ کئے۔ بھنگ، چرس، افیون اور شراب کی دکانیں بند کر دی گئیں۔ فاحشہ عورتیں ناپید ہو گئیں۔ تحصیل دار مقرر کئے گئے۔ قبائل کی معاشرتی اصلاح کی طرف توجہ دی گئی۔ لڑکیوں کی شادی یا منگنی کے موقع پر دولہا والوں سے رقوم لینے کی رسم بد کو خلافِ قانون قرار دیا گیا۔

لیکن دشمن سازشوں میں مشغول تھے۔ سکھوں نے کئیوں کو مال و دولت کے ذریعے خرید لیا۔ سید صاحب کے خلافِ افغانی علماء نے کفر کے فتوے دیئے۔ پٹھانوں نے حاکم پشاور کے اشارے سے فیصلہ کیا کہ مجاہدین جو مختلف جگہوں پر تحصیل خراج و عشر مقرر ہیں بیک وقت ایک ہی رات کو قتل کر دیئے جائیں۔ چنانچہ اس منصوبے کے تحت ایک رات

بوقتِ عشاء اللہ بندگانِ خدا کا حالتِ نماز ہی میں قتلِ عامہ شروع ہوا۔ اور وہ گلے بکریوں کی طرح ذبح کر دیے گئے۔
سید صاحب پر اس قتلِ عام کا بڑا اثر ہوا۔ خود مسلمانوں ہی کے ہاتھوں مسلمان مجاہدین مارے گئے تھے۔
اس لیے آپ نے اپنے ساتھیوں کو واپس چلے جانے کی اجازت دی۔ اور خود عرب کو ہجرت کا ارادہ کیا۔ لیکن اکثر نے آپ کا ساتھ نہ چھوڑا۔ آپ وادیٔ کاغان میں مقیم تھے کہ رنجیت سنگھ کا ایک بہت بڑا لشکر یہاں آپہنچا۔ آپ بالاکوٹ تشریف لے گئے۔ یہاں جنگ ہوئی۔ لیکن ایک ساتھی کی غداری سے مجاہدین کا لشکر چاروں طرف سے محصور ہو گیا۔ چنانچہ مجاہدین کو سخت شکست ہوئی۔ مولانا اسمٰعیل شہید بعض دوسرے عزیز ساتھی اور خود سید احمد صاحب بھی اسی معرکہ میں کام آئے۔ آپ ۶ مئی ۱۸۳۱ء کو بالاکوٹ میں شہید ہوئے۔ انا اللہ وانا الیہ راجعون۔

"صراطِ مستقیم" سے آپ کی علمی قابلیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ آپ میں تمام مذہبی مسائل و معاملات کو سمجھنے کی بخوبی استعداد تھی۔ وہ تصوف کے مخالف نہیں تھے بلکہ کہتے تھے کہ اگرچہ اس میں نقائص پیدا ہو گئے ہیں۔ لیکن بہت سی باعظمت ہستیوں نے اسی ذریعے سے ذہنی کشمکش سے نجات پائی ہے۔ یہی اصلاحِ باطن کا ذریعہ ہے۔ آپ تصوف کی اصلاح کرنے کے حامی تھے۔ چنانچہ اپنے طریقۂ محمدیہ کے ذریعے آپ نے مخلص انسانوں کی وہ قابلِ عظمت جماعت پیدا کی جو جہاد جیسا اہم، ایثار طلب فرض ادا کرنے کے لیے تیار ہو گئی۔

ڈاکٹر ٹائٹس نے لکھا ہے کہ سید صاحب بریلوی اور سر سید احمد خان ایک دوسرے کی ضد تھے لیکن یہ صحیح نہیں اگرچہ بعد میں سر سید احمد خان کے خیالات میں بہت کچھ تبدیلی ہو گئی تھی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُن کے دل میں حضرت سید صاحب اور ان کے رفقائے کار کے لیے بڑی عقیدت تھی۔ انھوں نے آثار الصنادید میں ان لوگوں کے متعلق بے حد عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ سید صاحب اور مولانا شہید کے وعظوں میں شریک ہوا کرتے تھے۔

حضرت سید احمد صاحب، شاہ عبد العزیز کے خلیفہ تھے اور ان کی تحریک میں دراصل انھیں کی اصلاح کام کر رہی تھی۔ فی الواقع جس درخت کی آبیاری سید صاحب اور ان کے ساتھیوں نے کی۔ اُس کا بیج امام الہند شاہ ولی اللہ صاحب ہی نے بویا تھا۔

اگرچہ مجاہدین کا محاذِ جنگ پشاور تھا۔ لیکن ان کا فوجی مرکز دہلی ہی تھا۔ اور جتنا کچھ سامانِ رسد یا روپیہ جاتا وہ سب خاندانِ ولی اللہ ہی کی مدد و اعانت کا نتیجہ تھا اور انہیں کی برکت۔ شاہ ولی اللہ صاحب نے قرآن و حدیث کی تعلیم سے صحیح الخیال لوگوں کی ایک کثیر تعداد پیدا کر دی۔ اور سید صاحب انہیں کے راستے پر چل کر عملاً جہاد کے لیے اٹھ کھڑے ہوئے۔

سید صاحب اور شاہ اسمٰعیل شہید دونوں کا وجود حقیقتاً شاہ ولی اللہ صاحب کا تجدید کا تتمہ تھا۔

رفقائے کار سید صاحب کی اصلاحی کوششوں، ان کی تبلیغ اور جہاد کی اس لیے بھی زیادہ اہمیت ہے کہ انہوں نے اپنے پیچھے ایک ایسا باعمل گروہ چھوڑا جس کی وجہ سے ان کے مقاصد کی تکمیل شہادت کے بعد بھی ہوتی رہی۔ آپ کی ذات ایک سرچشمہ فیض تھی۔ خود آپ کے رفقا میں ایسے ایسے لوگ موجود تھے جنہوں نے دین کی سربلندی کے لیے سرتوڑ کوشش کیں۔ آپ کے خلفاء کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ صرف مولوی محمد جعفر صاحب نے تقریباً ۶۶ حضرات کے نام گنائے ہیں اور پھر ان کے بعد ان لوگوں کے خاندان بھی اصلاح و ارشاد کا کام برابر کرتے رہے۔

بعض بہت مشہور خلفاء کا تذکرہ حسب ذیل ہے۔

مولانا عبدالحی صاحب مورخین کا اتفاق ہے کہ سید صاحب کے مریدوں میں سب سے بلند درجہ مولانا عبدالحی اور شاہ اسمٰعیل شہید کا ہے اور ان میں بھی مولانا عبدالحی سب مریدوں سے افضل تھے۔ وہ خاموش طبع تھے۔ ایمان کے اعتبار سے مضبوط و محکم چٹان طبیعت میں وقار اور تحمل تھا بعیت میں گھبراتے نہ تھے۔ آپ ہمیشہ صحیح اور نیک مشورہ دیتے وہ سید صاحب کے مشن پر سختی سے کاربند تھے۔

مولانا اسمٰعیل شہید سید صاحب کی اصلاحی کوششوں کو رونق و تابانی آپ کی ہی بدولت ہوئی۔ آپ بہت بہادر جرنیل تھے۔ جوش و خروش اور جرأت و جوانمردی کے پیکر۔ زبردست واعظ اور باا ثر مقرر۔ جہاد سے پہلے ہر جمعہ کو دہلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پر وعظ کیا کرتے تھے۔ معرکوں میں اکثر کامیاب رہتے۔ ان کی علمی قابلیت عقل سلیم اور زورِ کلام کا ثبوت ان کی کتابوں سے ملتا ہے۔ ان کی اہم ترین کتاب تقویت الایمان ہے۔ یہ اُردو میں ہے۔ اور خیالات کو انتہائی خوبی سے ادا کیا گیا ہے۔ اس کتاب کے دو باب ہیں۔ پہلا توحید اور شرک کے متعلق اور دوسرا بدعت اور اتباع سنت کی تشریح یہ کتاب نہ صرف مذہبی بلکہ ادبی نقطۂ نظر سے بھی اہم ہے۔ اس کا طرز تحریر بڑا باا ثر اور پرزور ہے۔ اور جوشِ اصلاح کا عمدہ نمونہ۔ اس کے علاوہ رسالہ اصول فقہ منصب امامت، مثنوی سلکِ نور وغیرہ آپ کی تصنیفات ہیں۔

مولوی ولایت علی عظیم آبادی جب مجاہدین کا سلسلہ بکھرنے لگا تھا۔ تو انہیں بزرگ نے اسے دوبارہ جمع کرنے کا بار اٹھایا۔ واعظ و ارشاد سے کام لیا۔ اور لوگوں کی ہمت بندھائی۔ آپ نے یمن، بغداد اور دوسرے اطراف عرب کا سفر کیا۔ قاضی علی شوکانی سے سندِ حدیث لی۔ اور ان کی کئی تصانیف حاصل کیں۔ ۱۸۵۲ء میں فوت ہوئے۔

مولوی کرامت علی جونپوری بڑے قابل، معاملہ فہم اور دانشمند تھے۔ آپ سید صاحب کو مجدد سمجھتے تھے۔ انیسوی صدی کے آخر میں آپ نے خالص اصلاحی کوششوں کو جاری رکھا۔ ترویج علوم دین اور اصلاحی رسوم کا کام کیا۔ مشرقی بنگال میں غیر اسلامی عقائد اور غلط رسومات کے خلاف کوشش کی۔ آپ کا شمار سید صاحب کے ممتاز خلفاء میں ہوتا ہے۔ ۱۸۷۳ء میں رنگپور میں وفات پائی۔

آپ نے کئی ایک کتابیں تصنیف کیں اور بہت کتابوں کی شرح لکھی۔

مومن دہلوی اوپر بیان کئے گئے بزرگ وہ لوگ تھے۔ جنہیں سید صاحب نے بیعت کی اجازت دے دے رکھی تھی۔ کچھ ایسے حضرات بھی ہیں۔ جو محض مرید تھے۔ لیکن بلند پایہ ہی کے مالک نہیں تھے۔ انہیں میں سے مشہور شاعر حضرت مومن دہلوی ہیں۔ تعجب ہوگا کہ ایک شاعر اور نجومی کو حضرت سید سے کیا تعلق۔ لیکن حقیقتاً مومن بھی آپ کی تحریک سے کافی متاثر تھے اور انہیں مولانا سے دلی عقیدت تھی چنانچہ ایک مثنوی میں مومن نے آپ کی بڑی تعریف کی ہے اور جہاد کی فضیلت کے ساتھ ساتھ لوگوں کو رغبت دلائی ہے کہ وہ آپ کے جھنڈے تلے جمع ہو جائیں

زہے سید احمد ، قبول خدا ،
کرامت انِ رسول خدا ،

ایک جگہ مومن نے خود اپنے لیے بھی شہادت کی تمنا کی ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ بعض دوسرے مریدوں کی طرح وہ بھی سید صاحب کو مہدی سمجھتے تھے۔ لوگ عموماً حالی کو پہلا مسلمان قومی شاعر سمجھتے ہیں۔ لیکن اگر تحریک سید احمد کو پہلی اسلامی تحریک کہا جائے۔ تو اس صورت میں مومن دہلوی کو مسلمانانِ ہند کا سب سے پہلا قومی شاعر ماننا پڑیگا۔ جو سید صاحب کی تحریک سے متاثر ہوا۔

سوال سر سید احمد خان کے احوال زیست۔ کردار اور تصانیف پر مختصر تبصرہ کیجیے۔

جواب: سر سید ۱۸۱۷ء میں دہلی میں پیدا ہوئے ان کے دادا سید ہادی شاہ عالم کے زمانہ میں صوبۂ دہلی کے محتسب اور لشکر کے قاضی تھے۔ ان کے والد میر متقی شاہ غلام علی نقشبندی کے مرید تھے۔ اور بہت دیندار آدمی تھے۔ ان کے نانا امین الملک خواجہ فرید الدین احمد خان اکبر شاہ ثانی کے وزیر تھے۔

سر سید نے اپنے نانا سے انتظامی قابلیت ورثہ میں پائی اور اپنے باپ کی صحبت سے وہ دینی شغف حاصل کیا جو ساری عمر ان کی زندگی پر اثر انداز رہا۔ انہوں نے شاہ ولی اللہ کے خاندان سے علمی فیض حاصل کیا

اور شاہ غلام علی کی خانقاہ سے روحانی فیض اخذ کیا۔ اور ان کی زندگی شاہد ہے کہ انہوں نے اس فیض کو محض اپنی ذات کے لیے نہیں اپنی قوم کے لیے استعمال کیا۔

شاہ غلام علیؒ اپنے زمانہ میں دلی کے نامور بزرگوں میں سے تھے اور سرسید نے بچپن میں ان کی صحبت اٹھائی اس بات کا تذکرہ انہوں نے اپنی مشہور تالیف آثار الصنادید میں کیا ہے۔ وہ لکھتے کہ میں نے اپنے دادا کو تو نہیں دیکھا تھا لیکن میں شاہ غلام علی کو دادا حضرت کہا کرتا تھا۔ اور وہ مجھ سے ایسی ہی محبت کرتے تھے جیسے دادا اپنے پوتے سے کرتا ہے۔

سرسید کی بسم اللہ کی رسم شاہ صاحب ہی کی خانقاہ میں ہوئی تھی اور اسی لیے ان کی تعلیم بھی اسلامی اصولوں ہی پر ہوئی پہلے قرآن شریف پڑھا، پھر فارسی کی تمام متداول کتابیں ختم کیں، اس کے بعد عربی شروع کی اور اس میں معمولی استعداد بہم پہنچانے کے بعد ریاضی اور طب پڑھی۔

۱۸۴۶ء سے ۱۸۵۵ء تک وہ دلی میں منصف رہے اس عرصہ میں انہوں نے شاہ مخصوص اللہؒ شاہ محمد اسحاق اور مولانا مملوک علی سے فیض حاصل کیا۔ علم دین حاصل کرنے کے علاوہ انہوں نے دلی کی آخری بہار کو بھی غور سے دیکھا۔

اگرچہ اس وقت دل کی حالت ایک ٹمٹماتے ہوئے چراغ کی سی تھی۔ لیکن پھر بھی بقول حالی، اس وقت اس شہر میں ایسے باکمالوں کا مجمع تھا جن کی صحبتیں شاہ جہانی عہد کی یاد تازہ کر دیتی تھیں۔ شعراء میں غالب، مومن اور ذوق داد سخن دے رہے تھے علماء میں مفتی صدرالدین اور مولانا فضل حق خیرآبادی علوم کے دریا بہا رہے تھے اور صوفیہ میں نقش بندیہ اور چشتیہ سلسلوں کے بزرگ مخلوق کو راہ ہدایت دکھا رہے تھے۔ امراء میں نواب مصطفیٰ خان شیفتہ اور نواب ضیاءالدین نیر علم و فن کی قدردانی کر رہے تھے۔ سرسید نے ان سب باکمالوں سے فیض حاصل کیا۔ اور ان کی بدولت انہیں اپنی قوم اور اپنے دین سے وہ شیفتگی پیدا ہوگئی جس کا اظہار آخر دم تک انہوں نے مختلف صورتوں سے کیا۔

سرسید نے ۱۸۴۱ء میں منصفی کا امتحان پاس کیا اور ملازمت کے سلسلہ میں پہلے دہلی پھر بجنور، مرادآباد، غازی پور، علی گڑھ اور بنارس میں مقیم رہے۔ جولائی ۱۸۷۶ء میں پنشن لیکر علی گڑھ میں سکونت اختیار کی اور تا دم وفات یعنی ۱۸۹۸ء تک یہی مقیم رہے۔

سرسید نے ۳۵ سال ملازمت کی لیکن اپنے فرائض منصبی کے ساتھ ساتھ تصنیف و تالیف اور قومی خدمات میں بھی حصہ لیتے رہے۔ ان کی اہم تاریخی تصنیف آثار الصنادید ہے جس میں انہوں نے دہلی کی عمارات کی تاریخ بڑی محبت سے لکھی ہے۔ اس کتاب کا ترجمہ گارسن دی تاسی نے فرنچ میں کیا تھا۔

اس کے علاوہ انہوں نے آئین اکبری اور تاریخ فیروز شاہی کی تصحیح بھی کی ترک جہانگیری شایع کرائی اور تاریخ سرکشی بجنور مرتب کی۔

ان کی مذہبی تصانیف کا سلسلہ ۱۸۳۹ء سے شروع ہو کر ۱۸۹۸ء تک جاری رہا۔ بقول حالی انہوں نے مذہب کی آغوش میں پرورش پائی تھی جس کا ثبوت ان کی مذہبی کتابوں سے مل سکتا ہے۔ بزرگان دین سے جس قدر ان کی عقیدت تھی اس کا اندازہ آثار الصنادید سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ انہوں نے حضرت سید احمد صاحبؒ، شاہ عبدالعزیز صاحب، اور شاہ محمد اسمٰعیل صاحب کے حالات بڑی عقیدت کے ساتھ لکھے ہیں۔ انہوں نے ان بزرگوں کی تائید میں بھی کئی کتابیں لکھیں مثلاً راہ سنت اور کلمۃ الحق وغیرہ۔

ان کتابوں کے علاوہ انھوں نے کئی اہم کتابیں لکھیں مثلاً تبیین الکلام۔ النظر فی بعض مسائل امام غزالی رسالہ طعام اہل کتاب، خطبات احمدیہ جس میں انہوں نے میور کی "لائف آف محمدؐ" کا جواب بڑی تحقیق سے لکھا ہے، اور تفسیر القرآن جس کی صرف چھ جلدیں لکھ سکے۔

تصنیف و تالیف کے علاوہ انہوں نے مسلمانوں میں تعلیم جاری کرنے کے لیے بہت کوشش کی۔ یہاں گئے وہاں انگریزی مدرسہ ضرور قائم کیا۔ اور مسلمانوں میں علم کا شوق پیدا کرنے کے لیے ۱۸۶۳ء میں جب وہ غازی پور میں تھے ایک سوسائٹی قائم کی جس کا نام سائنٹفک سوسائٹی تھا۔

۱۸۶۷ء تک سرسید نے تعلیم کے سلسلے میں جس قدر کوششیں کیں وہ ہندو اور مسلمان دونوں کے لیے تھیں لیکن قیام بنارس کے زمانہ میں بعض واقعات ایسے پیش آئے کہ ان کے زاویہ نگاہ میں تبدیلی پیدا ہو گئی۔ مولانا حالی حیات جاوید میں لکھتے ہیں کہ ۱۸۶۷ء میں بنارس کے بعض ہندوؤں کو یہ خیال پیدا ہوا کہ جہاں تک ممکن ہو تمام سرکاری عدالتوں میں اردو زبان اور فارسی رسم الخط موقوف کرانے کی کوشش جائے اور اس کی بجائے ہندی زبان جاری ہو جو ناگری رسم الخط میں لکھی جائے۔ سرسید کہتے تھے کہ یہ پہلا موقع تھا جب مجھے یقین ہو گیا کہ اب ہندو مسلمانوں کا بطور ایک قوم کے ساتھ چلنا محال ہے۔

اپریل ۱۸۶۹ء میں سرسید انگلستان گئے اور اکتوبر ۱۸۷۰ء میں واپس آئے واپس آکر انہوں نے تہذیب الاخلاق جاری کیا چونکہ اس میں ایسی مذہبی باتوں کا ذکر ہوتا تھا جو عام مسلمانوں کو پسند نہ تھیں اس لیے ہر طرف سے اس کی مخالفت ہوئی اور سرسید اپنے مذہبی عقائد کی وجہ سے مسلمانوں میں نیچری مشہور ہو گئے۔

دوسرا کام انہوں نے یہ کیا کہ مسلمانوں کے لیے علی گڑھ میں ایک کالج قائم کرنے کی اسکیم مرتب کی جسے حکومت نے بھی منظور کیا اور ۱۸۷۵ء میں ایم اے او، ہائی اسکول کا باقاعدہ افتتاح ہوا۔ اس اسکول کے سکرٹری مولوی سمیع اللہ خاں تھے۔ جو عربی فارسی کے بڑے عالم تھے اور سشن جج کے عہدہ سے ریٹائر ہوئے۔

اس اثنار میں کالج فنڈ کمیٹی مجوزہ کالج کے لیے چندہ جمع کرنے میں مشغول رہی۔ لارڈ نارتھ بروک نے اپنی جیب سے دس ہزار روپیے دئے نظام حیدرآباد نے نوّے ہزار دئے اور چھ ہزار سالانہ کا وعدہ کیا۔ خلیفہ سید محمد حسین وزیراعظم ریاست پٹیالہ نے مہاراجہ سے ۵۸ ہزار دلوایا، اور حکومت نے بارہ ہزار سالانہ گرانٹ مقرر کی۔ سرسید ۱۸۷۶ء میں پینشن لے کر علی گڑھ آئے اور ۱۸۷۷ء میں کالج کا افتتاح ہوا۔

اگرچہ کالج کے قیام میں تمام روشن خیال اور بااثر مسلمانوں نے سرسید کی تائید کی مگر ایک طبقہ نے ان کی سخت مخالفت کی۔ اس مخالفت کے متعلق عوام اور خواص دونوں میں غلط فہمی پائی جاتی ہے، وہ یہ ہے کہ علمار نے سرسید کی مخالفت اس لیے کی کہ وہ مسلمانوں میں انگریزی تعلیم رائج کرنا چاہتے تھے۔ یہ خیال غلط ہے کیونکہ قیام کالج سے پچاس سال پہلے شاہ عبدالعزیز صاحبؒ نے مسلمانوں کو از روئے شرع انگریزی تعلیم حاصل کرنے کی اجازت دے دی تھی۔ علی گڑھ کالج کی مخالفت اس لیے نہیں ہوئی کہ اس میں انگریزی پڑھائی جاتی تھی یا مغربی علوم سکھائے جاتے تھے۔ بلکہ اس لیے ہوئی کہ یہ کالج سرسید نے قائم کیا تھا اور عام مسلمان سرسید کے مذہبی عقائد سے سخت بیزار تھے اور ان کی نیچری اور کافر سمجھتے تھے۔ پس علمار نے یہ کہا کہ جس شخص کے عقائد مسلمانوں کے عقائد سے مختلف ہیں وہ اپنے کالج میں اپنے مخصوص عقائد کی تبلیغ کریگا اس لیے مسلمانوں کو اس کالج کی امداد نہیں کرنی چاہیئے۔

اس کے علاوہ سرسید سے ایک غلطی یا بے احتیاطی یہ ہوئی کہ انہوں نے الفنسٹن کی تاریخ کا جو ترجمہ شائع کیا اس میں رسول اکرم کے لیے وہی لفظ "پیغمبر باطل رہنے دیا جو اصل کتاب میں تھا۔ اس سے خواص میں بھی برہمی پیدا ہوئی

پھر ولایت سے واپس آنے کے بعد سرسید نے تہذیب الاخلاق جاری کیا، اس میں اپنے ان مذہبی عقائد کا اظہار کیا جن کو عام مسلمان کفر اور الحاد یقین کرتے تھے مثلاً ابلیس، اجنّ اور ملائکہ کے وجود خارجی سے انکار، حضرت عیسیٰ کے بن باپ پیدا ہونے اور آسمان پر جانے سے انکار، تمام انبیار کے معجزات سے انکار اور معراج جسمانی کا انکار۔

واضح ہو کہ سرسید کی مخالفت محض دقیانوسی علمار نے نہیں کی بلکہ علی گڑھ کالج کے سب سے بڑے دو مخالف وہ تھے جو سرکاری ملازم تھے یعنی مولوی امداد العلی ڈپٹی کلکٹر اور مولوی علی بخش سب جج۔

سرسید نے کالج کے یورپین اسٹاف کے انتخاب میں بڑی کوشش کی تھی چنانچہ مسٹر بیک پرنسپل کالج کی مدد سے انہیں بڑے قابل پروفیسر مل گئے مثلاً ڈبلیو آرنلڈ پروفیسر فلسفہ، مسٹر رائے پروفیسر انگریزی اور مولانا شبلی

پروفیسر فاری، سرتھیوڈور ماریس اور مسٹر آرچی بالڈ وغیرہ۔

۱۸۸۴ء میں سرسید نے کالج کے لیے پنجاب کا دورہ کیا۔ لدھیانہ، پٹیالہ، جالندھر امرتسر اور لاہور ہر جگہ ان کا شاندار استقبال ہوا اور معقول چندہ جمع ہو گیا اور اس میں شک نہیں کہ "زندہ دلان پنجاب" کی مالی امداد سے سرسید کو بہت تقویت حاصل ہوئی بقول حالی، پنجاب کے مسلمان سرسید کی منادی پر اس طرح دوڑے جس طرح پیاسا پانی پر دوڑتا ہے۔

۱۸۸۶ء میں یعنی نیشنل کانگرس کے قیام کے ایک سال بعد سرسید نے اس کانفرنس کی بنیاد رکھی۔ بات یہ تھی کہ ایک کالج قوم کی تمام ضروریات کو پورا نہیں کر سکتا تھا۔ اس کے لیے ضرورت تھی کہ ایک جماعت مسلمانوں کے پاس جائے اور ان کو حصول تعلیم پر مائل کرے اور اس میں شک نہیں کہ اس کانفرس نے مسلمانوں کے اندر تعلیمی بیداری پیدا کرنے کے سلسلہ میں کالج سے بھی بڑھ کر کام کیا۔ اس کانفرنس کے سالانہ اجلاس ملک کے بڑے بڑے شہروں میں ہوتے تھے اور شبلی، حالی، مولوی نذیر احمد، نواب محسن الملک اور خواجہ غلام ثقلین تقریریں کرتے تھے۔

۱۸۸۹ء میں سرسید نے ٹرسٹی بل تجویز کیا جس کا مقصد یہ تھا کہ کالج کا انتظام مینجنگ کمیٹی کے بجائے بورڈ آف ٹرسٹیز کے ہاتھ میں ہو۔ چونکہ سرسید اپنے بیٹے سید محمود کو اس بورڈ کا جائنٹ سیکرٹری بنانا چاہتے تھے اس لیے ان لوگوں نے جو سید محمود کو شراب نوشی کی وجہ سے پسند نہیں کرتے تھے اس بات کی شدید مخالفت کی لیکن سرسید نے کوشش کر کے اس بات کو منظور کرا لیا اسی وجہ سے مولوی سمیع اللہ خان کالج سے علیحدہ ہو گئے۔

اگرچہ مولوی سمیع اللہ خان کو ٹرسٹی بل کے پاس ہو جانے سے بہت رنج ہوا۔ لیکن انہوں نے کالج کی مخالفت نہیں کی۔ چونکہ قومی خدمت کا جذبہ ان میں بھی کارفرما تھا اس لیے ۱۸۹۲ء میں انہوں نے الہ آباد جا کر یونیورسٹی مسلم ہوسٹل کی بنیاد ڈالی تاکہ یونیورسٹی کے مسلمان طلبہ کی اخلاقی اور مذہبی تربیت کا انتظام ہو سکے۔

جن لوگوں نے مسلمانوں کی تعلیم کے مسئلہ پر غور کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ جو کالج خاص مسلمانوں کے لیے قائم ہیں ان کا تعلیمی معیار سرکاری کالجوں سے پست ہوتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ مسلمان لڑکوں کو غیر مسلم طلبہ کا مقابلہ کرنا نہیں پڑتا اس لیے ان میں ترقی کرنے کا جذبہ پیدا نہیں ہوتا۔

اسی نقطہ کو مدنظر رکھ کر سر فضل حسین نے جب وہ پنجاب کے وزیر تعلیم مقرر ہوئے تمام سرکاری کالجوں میں مسلمانوں کے داخلہ کا انتظام کیا یعنی ہر کالج میں ان کی تعداد مقرر کر دی۔ تاکہ وہ دوسری قوموں کے دوش بدوش ترقی کر سکیں۔

ان کے آخری ایام بہت رنج اور مایوسی میں بسر ہوئے۔ اگرچہ سرسید نے سید محمود کو جائنٹ سیکرٹری بنوا دیا تھا مگر انہوں نے اپنے طرز عمل سے اپنے آپ کو اس منصب کے لیے غیر موزوں ثابت کیا۔ کثرت شراب نوشی نے ان کی صحت بالکل تباہ کر دی تھی۔ سرکاری ملازمت سے مستعفی ہو کر وہ علی گڑھ آئے لیکن باپ کے ساتھ نہ رہ سکے اور لکھنؤ چلے گئے۔

دوسرا صدمہ ان کو یہ پہنچا کہ کالج کے ہندو خزانچی نے ایک لاکھ سے زیادہ کا غبن کیا اور یہ رقم کسی طرح وصول نہ ہو سکی۔ ان کی عمر بھی اسّی سال کے قریب ہو گئی تھی انجام کار ۲۷ مارچ ۱۸۹۸ء کو ان کا انتقال ہو گیا۔

چونکہ سرسید کے متعلق بعض بااثر حلقوں میں غلط فہمیاں پیدا ہو گئی ہیں اس لیے سب سے پہلے ان کا ازالہ ضروری معلوم ہوتا ہے سرسید کی سیاسی پالیسی کی نسبت مولانا شبلی نے الہلال میں قطعہ لکھا تھا۔

کوئی پوچھے گا تو کہہ دوں گا ہزاروں میں یہ بات — روش سید مرحوم خوشامد تو نہ تھی
ہاں مگر یہ ہے کہ تحریک سیاسی کے خلاف — ان کی جو بات تھی آورد تھی۔ آمد تو نہ تھی

اس قطعہ پر مولانا سید سلیمان ندوی نے یہ تبصرہ کیا تھا۔

سرسید مرحوم کے یہ ذاتی خیالات نہ تھے بلکہ انگریز ان کے مونہہ سے زبردستی کہلواتے اور سرسید کالج کی محبت میں یہ سب کچھ گوارا کر لیتے تھے،،

مولانا نے بالفاظ دگر، سرسید کے کردار، اخلاص اور ان کی دیانت داری پر حملہ کیا ہے۔ ہم اس بات سے اتفاق نہیں کر سکتے۔ ہماری رائے میں سرسید کی سیاسی پالیسی کو کسی اخلاقی کمزوری پر مبنی کرنا بڑی بے انصافی اور ظلم ہے خود شبلی نے بھی سرسید کے کردار کے متعلق ایک حرف نہیں لکھا، بلکہ سرسید کے بے عیب اور بہادرانہ شخصی کردار کی تحسین کی ہے۔ اسی طرح مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اگر کونسلوں کی تاریخ میں کسی مسلمان نے ہندوؤں کی طرح آزاد بیانی اور حق پرستی کا مظاہرہ کیا تو وہ سرسید تھے۔

آج جو لوگ سرسید کو بزدل یا خوشامدی کہتے ہیں وہ یہ سمجھتے ہیں کہ سرسید نے کانگریس کی مخالفت انگریزوں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے کی تھی۔ لیکن یہ لوگ اتنا نہیں سوچتے کہ سرسید کے زمانہ میں کانگریس کی نوعیت ایسی نہ تھی کہ مخالفت سے انگریز خوش ہوتے کیونکہ کانگریس کی بنیاد رکھنے میں سب سے زیادہ کوشش خود مسٹر ہیوم نے کی تھی جو حکومت ہند کا سیکرٹری تھا۔

ہمیں سرسید کے سیاسی خیالات سے بحث نہیں ہے اور نہ ہم اُن کو معصوم قرار دیتے ہیں لیکن یہ بالکل صحیح ہے کہ ان میں خوشامد، ریاکاری اور خود غرضی نام کو بھی نہیں تھی۔ ان کی زندگی کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے

کہ وہ بے حد صاف گو اور کھرے آدمی تھے۔ اور ان کی اکثر دنیاوی مشکلات کا سبب اس کے علاوہ اور کچھ نہ تھا کہ وہ دیانتدار، مخلص اور راست گو تھے۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں۔ کہ "ہمارا دشمن شیطان دینداری کے پردے میں ہمیں سب سے زیادہ دھوکہ میں ڈالتا ہے"، یہی وجہ ہے کہ وہ منافقت اور مصلحت اندیشی سے کوسوں دور رہتے تھے اس کا ثبوت یہ ہے کہ مذہبی مسائل میں انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ان سے ان کے تعلیمی مشن کو بہت نقصان پہنچا۔ ان کی جگہ کوئی زمانہ ساز انسان ہوتا تو وہ اپنی مقبولیت اور اپنے مقصد میں کامیابی کے خیال سے ان عقائد کے اظہار سے باز رہتا لیکن انہوں نے جس بات کو حق سمجھا اُسے برملا ظاہر کیا اور کسی کی مخالفت کی پروا نہ کی۔

سر سید کو اللہ نے بڑی فراست عطا کی تھی۔ ان کی رائے بالعموم صائب ہوا کرتی تھی لیکن اپنی طرح وہ دوسروں کو بھی مخلص سمجھتے تھے اور بعض اوقات ان لوگوں پر اعتماد کر لیتے تھے جو اس کے اہل نہ تھے لیکن اس غلطی سے ان کی دیانتداری اور راستبازی پر کوئی حرف نہیں آسکتا۔

یہ بھی صحیح ہے کہ آخر عمر میں ان کے اندر خودرائی پیدا ہو گئی تھی لیکن اس کا باعث بھی یہی تھا کہ انہیں اپنی دیانتداری اور راستبازی پر پورا بھروسہ تھا۔ ٹرسٹی بل کے معاملہ میں وہ اپنی رائے پر اڑے رہے اور انہوں نے مخالفین کی طعن و تشنیع کی پروا نہ کی محض اس لیے کہ وہ اسبات کا یقین رکھتے تھے کہ سید محمود کا جائنٹ سیکرٹری ہو جانا کالج کے لیے مفید ہوگا۔

ٹرسٹی بل کے معاملہ میں آج بھی سر سید کے مخالفین ناواقف لوگوں کو گمراہ کر سکتے ہیں لیکن جن لوگوں نے نواب محسن الملک کے زمانہ قیادت میں اس کشمکش کا مطالعہ کیا ہے جو یورپین اسٹاف کی وجہ سے کالج میں پیدا ہوئی وہ سر سید کے خدشات کو بے بنیاد نہیں قرار دے سکتے۔

اس کے علاوہ یہ امر بھی قابل تذکرہ ہے کہ اس معاملہ میں سر سید کے کسی مخالف نے ان پر خود غرضی کا الزام نہیں لگایا۔ مولوی سمیع اللہ نے یہ کبھی نہیں کہا کہ سر سید، سید محمود کو اس لیے جائنٹ سیکرٹری بنا رہے ہیں کہ وہ ان کا بیٹا ہے۔ بلکہ انہوں نے یورپین اسٹاف کے اختیارات کے مسئلہ پر اپنی مخالفت کی بنیاد رکھی۔

حال میں مولوی اقبال احمد سہیل نے ٹرسٹی بل کو شبلی اور سر سید کے درمیان وجہ مخالفت بیان کیا ہے۔ لیکن یہ سراسر غلط ہے کیونکہ شبلی، سید محمود کی جانشینی کے زبردست حامی تھے۔

اگر سر سید کی صاف گوئی کا اندازہ کرنا ہو تو ان کے ان خطوط کا مطالعہ کافی ہوگا جو انہوں نے نواب محسن الملک اور وقار الملک کو لکھے تھے۔ ان خطوط میں انہوں نے لگی لپٹی رکھے بغیر اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے۔ نیز ان کی عادت تھی کہ جس شخص سے وہ ناراض ہو جاتے تھے اس کے ساتھ ظاہرداری کا برتاؤ بھی کرتے تھے چنانچہ

جن انگریزوں نے ابتداء میں کالج کی مخالفت کی تھی انہوں نے ان سے رسم وراہ ختم کر دی تھی۔

راستبازی اور صاف گوئی کے علاوہ مذہبی حمیت ان کی دوسری قابلِ ذکر خصوصیت ہے ہم ان کے بعض مذہبی عقائد سے اختلاف کر سکتے ہیں۔ لیکن اسلام اور بانیٔ اسلام سے انہیں جس قدر محبت تھی اس کا اعتراف نہ کرنا بڑی بے انصافی ہوگی۔

ارکانِ اسلام کی پابندی کی جو اہمیت اور عظمت ان کی نگاہ میں تھی اس کا اندازہ اس خط سے ہو سکتا ہے انہوں نے نواب وقار الملک کو لکھا تھا۔ بات یہ تھی کہ ان کا افسر اعلیٰ کچہری کے اوقات میں نماز پڑھنے کی مخالفت کرتا تھا۔ جب اس کی اطلاع سرسید ہوئی تو انہوں نے نواب صاحب کو لکھا کہ۔

نماز خدا کا فرض ہے، ہم اسے ادا کریں یا قضا کریں لیکن اگر کوئی شخص ہم کو نماز سے روکے، تو ہم یہ بات سن بھی نہیں سکتے، نماز نہ پڑھنا صرف گناہ ہے جو بخشا جا سکتا ہے۔ لیکن کسی شخص کے منع کرنے سے نماز پڑھنا میری رائے میں کفر ہے جو کبھی نہ بخشا جائے گا۔ یا تو تم پہلے ہی سے ایسا طریقہ اختیار کرتے کہ اس بحث کی نوبت نہ آتی اور جب ایسا نہیں کیا تو اب گڑگڑانا اور یہ کہنا کہ حضور رخصت ہی دے دیں، تنخواہ کاٹ لیں، یہ سب واہیات ہے، رزاق سے استعفا دے دینا تھا اور صاف کہہ دینے کہ میں اپنے خدا کی اطاعت کروں گا نہ کہ آپ کی۔ کیا ہوتا؟ نوکری نہ ملتی، فاقوں سے مر جاتے، نہایت اچھا ہوتا۔ والسلام،،

سرسید شعر بھی کہتے تھے۔ ایک غزل کے دو شعر درج کئے جاتے ہیں جن سے ان کا مذہبی جوش بخوبی ظاہر ہو سکتا ہے۔

فلا دارم ، دل بریاں زعشق مصطفیٰ دارم   ندارد ہیچ کافر ساز و سامانے کہ من دارم

زجبریل امین قرآں بہ پیغام نمی خواہم   ہمہ گفتارِ معشوق است قرآنے کہ من دارم

آنحضرتؐ سے جو محبت ان کو تھی اس کا اندازہ اس خط سے ہو سکتا ہے جو انہوں نے لندن سے نواب محسن الملک کو بھیجا تھا۔ اس میں وہ لکھتے ہیں۔

”ولیم میور،، کی لائف آف محمدؐ، نے دل کو جلا دیا۔ اس کی ناانصافیاں دیکھ کر دل کباب ہو گیا۔ مصمم ارادہ کر لیا ہے کہ آنحضرت صلعم کی سیرت میں کتاب لکھ دی جائے۔ اگر تمام روپیہ خرچ ہو جائے اور میں بھیک مانگنے کے لائق ہو جاؤں تو بلا سے۔ قیامت میں یہ تو کہہ کر پکارا جاؤں گا کہ اس فقیر مسکین احمد کو جو اپنے نانا کے نام پر فقیر ہو کر مرا، حاضر کرو“

سرسید کے کریکٹر کی تیسری بڑی خصوصیت قلندری اور آزادہ روی ہے اگر قلندری کا مفہوم ترک دنیا قرار دیا جائے تو سرسید کو قلندر نہیں کہہ سکتے لیکن اگرچہ نقشبندیہ طریقے کے مطابق قلندری کا مفہوم لیے ہمہ اور

باہمہ ہونا تسلیم کیا جائے تو بلا شبہ سرسید قلندر تھے انہوں نے ایک دوست کو لکھا تھا کہ مسب سے بڑا اللہ کے نزدیک یہی خلاصہ تصوف تھا اور اسی پر ان کا عمل تھا۔

سرسید نے جس قدر عزت اور جاہ قوم اور حکومت کی نظروں میں حاصل کی اس کی نظیر ہندی مسلمانوں میں مشکل سے ملے گی وہ اگر چاہتے تو اپنے لیے بے اندازہ دولت حاصل کر سکتے تھے لیکن اس قدر و منزلت سے ذاتی فوائد حاصل کرنا درکنار، انہوں نے اپنا تن من اور دھن قوم پر نثار کر دیا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جب مرض الموت میں مبتلا ہوئے تو بقول مسٹر آرنلڈ، نہ ان کے پاس ذاتی مکان تھا۔ اور مال و اسباب تھا چنانچہ جب ان کا انتقال ہوا تو تجہیز و تکفین کے لیے بھی روپیہ نہ نکلا۔ دنیا سے بے تعلقی کا ثبوت اس سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتا ہے؟

بیشک ہم سرسید کی مذہبی تصانیف پر اعتراض کر سکتے ہیں۔ اور ان کے عقائد تعلیمی نظریات اور سیاسی خیالات سے بھی اختلاف کر سکتے ہیں لیکن ان کے پاکیزہ اور ارفع کیریکٹر پر حرف گیری نہیں کر سکتے۔ یہ وہی کر سکتا ہے جو صداقت سے روگردانی کرے۔ ان کی زندگی کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ حقیقت روز روشن کی طرح واضح ہو سکتی ہے کہ ان کے اندر یہ مومنانہ بصیرت، یہ ایثار، یہ بے غرضی، یہ جرأت ایمانی غرضکہ یہ تمام خوبیاں اسی لیے پیدا ہو سکیں کہ انہوں نے سرآمد نقشبندیان دہلی حضرت شاہ غلام علی صاحب ؒ کی آغوش میں پرورش پائی تھی اور حضرت شاہ ولی اللہ کے خاندان سے علمی فیض حاصل کیا تھا۔

سوال: سرسید احمد خان کا زمانہ اردو ادب میں ایک جدید و منفرد تنقید کا دور تھا۔ اور اس میں سرسید نے اہم کردار ادا کیا۔ تبصرہ کیجیئے۔

جواب: ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد ہندو پاکستان کے مسلمانوں میں غالباً پہلی دفعہ اپنی علیحدہ قومیت اور اس کے تحفظ کا احساس پیدا ہوا۔ آغاز میں یہ احساس خالصتاً اصلاحی نوعیت کا حامل تھا، اردو ادب میں جو کچھ انقلابات سرسید کی تحریک کے زیر اثر واقع ہوئے۔ ان کی تہہ میں اس ملی اور اصلاحی تحریک کا اثر برابر کارفرما رہا۔ اس دور میں پیدا ہونے والے ادب پر مجموعی حیثیت سے ایک نظر ڈالیے تو نہ صرف یہ کہ ہندو مصنفین کے نام اکادکا نظر آئیں گے، بلکہ ادبی تصنیفات میں تمام تر مسلمان قوم ہی کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ چنانچہ اس لحاظ سے جب ہم اردو تنقید کا جائزہ لیتے ہیں۔ تو یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے، کہ ادبی یا جمالیاتی روایت کی بجائے اب ایک قومی یا ملی روایت تشکیل پا رہی تھی، اور اس روایت نے اپنا تار پود اسلامی علوم و فنون اور تنقیدی نظریات سے حاصل کیا۔ اس دور کے نقاد عربی فارسی علوم پر حاوی تھے، ان کی تعلیم قدیم ڈھنگ پر ہوئی تھی۔ ایک گہرا مذہبی رنگ ان کی طبیعتوں پر چڑھ چکا تھا، اور اس لیے انہوں نے شعر و ادب کی تنقید پر قلم اٹھائے تو اگرچہ

ان کا مطمعِ نظر بظاہر خالص علمی اور ادبی تھا، لیکن بنیادی طور پر وہ اسلامی اخلاق کے نظریوں سے اپنا دامن نہ چھڑا سکے۔ اُس دور کا سب سے بڑا نقاد حالی ہے۔ اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے حالیؔ ایک متین، پرخلوص اور سیدھا سادا مسلمان تھا۔ جذباتی عقیدت کی اُس کے ہاں کمی نہ تھی۔ جیسا کہ "مسدسِ حالی" سے ظاہر ہے اس کی بظاہر خاموش اور بے خروش طبیعت جذباتی شدت سے ناآشنا نہ تھی۔ اس کے لیے اس کی غزلیں ملاحظہ کیجیے۔ لیکن سرسید کی عقل پسندی پر ایک دفعہ ایمان لے آنے کے بعد حالیؔ کے ہاں ایک خاص قسم کا منطقی استدلال نمو پانے لگا۔ جس کی کمزوری کو اکثر اُس نے اپنے خلوص سے پورا کرنا چاہا۔ تنقید میں بھی حالیؔ کے پیشِ نظر زیادہ تر اخلاقی نقطۂ نظر، ملی اصلاح اور ایک خاص قسم کی ہلکی پھلکی پرخلوص منطق ہی رہی۔ انہی تین عناصر پر اس نے اپنے تنقیدی نظام کی بنیادیں استوار کیں۔ شبلیؔ کے ہاں جمالیاتی احساس نسبتاً زیادہ قوی تھا۔ اور اسی اعتبار سے اخلاقی، نقطۂ نظر پر شبلیؔ نے زیادہ زور نہیں دیا۔ لیکن قومی اور ملی احساس اگرچہ شبلیؔ کی نظریاتی تنقید میں کوئی مقام حاصل نہ کر سکا۔ تاہم ادبی تخلیقات میں واضح طور پر اور علمی تنقید میں در پردہ اس کا اثر نمایاں ہے۔ آزادؔ اس تحریک سے علیحدہ رہا۔ جس فضا اور جس ماحول میں اس نے ادبی اصلاح کا کام شروع کیا۔ وہ اگر خالصتاً ادبی نہ تھی تو کم از کم علمی ضرور تھی۔ لیکن آزادؔ کے ہاں بھی اخلاقی نقطۂ نظر کار فرما ہے۔ آج بھی مجموعہ نظم آزادؔ کے سرورق پر یہ الفاظ موجود ہیں۔ "جو حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے۔"

چنانچہ اس اخلاقی شعور نے جس کی اساس مذہب پر تھی، اس دور کی تنقید میں ایک اُلجھن پیدا کر دی۔ مذہب اور فنونِ لطیفہ دو متضاد جذباتی کیفیتوں پر مبنی ہیں۔ مذہب کے لیے کبھی بھی ممکن نہیں ہوا کہ اپنے پیرووں کو اس دنیا کی لذتوں سے کماحقہٗ متمتع ہونے کا موقع دے۔ اس کے مدِ نظر ہمیشہ ریاضت، نفس کشی اور ایثار رہا ہے۔ تاکہ حیات بعد الموت کے لیے ضروری اثاثہ جمع ہو سکے۔ اس کے برعکس جمالیاتی اندازِ نظر میں "لذت"، جس کی نوعیت خواہ نفسانی اور جسمانی ہو، خواہ ذہنی، سب سے بڑی قدر ہے۔ ادب اور فنونِ لطیفہ میں سمجھوتہ صرف اُسی وقت ممکن ہوتا ہے۔ جب مذہب فنونِ لطیفہ کو اپنے آلۂ کار کی حیثیت سے استعمال کرنا چاہے۔

مذہب جب حُسن کے لیے انسان کی جبلّی کمزوری کا اعتراف کر لیتا ہے۔ تو بعض فنون کے حق میں علت کا فتوےٰ صادر کر دیتا ہے۔ چنانچہ یہی کچھ اس دور میں ہوا۔ سرسیدؔ ادب کو اپنے اصلاحی مقصد کے حصول کے لیے ایک ذریعہ کے طور پر استعمال کرنا چاہتا تھا۔ اسی تحریک کے زیرِ اثر غالباً پہلی دفعہ حالیؔ نے ادب اور سوسائٹی کے باہمی رابطہ کی طرف اشارہ کیا۔

مذہب اور جمالیات کے اس باہمی سمجھوتے کے نتیجے میں اس دور میں بعض عجیب امتزاج نظر آتے

ہیں۔ مثلاً سرسید کے ہاں عقل اور مذہب میں باہمی مطابقت پیدا کرنے کا خیال، مشرق و مغرب کا اختلاط، مذہبی تعلیم کے ساتھ ساتھ انگریزی علوم کی ترویج، تقلید کے ساتھ ساتھ اجتہاد، روحانی اقدار کے پہلو بہ پہلو مادی اقدار پر ایمان اور ان سے تمتع کی کوشش۔ اس دور میں یورپ کی تحریک تجدید مذہب اور نشاۃ ثانیہ دونوں کی خصوصیتیں موجود ہیں۔ جہاں تک تجدید مذہب کا تعلق ہے۔ یورپ کے قرونِ وسطیٰ کی تحریکوں کی طرح اس دور میں مذہب ہی کو ہر مسئلہ میں آخری فیصلہ کا حق حاصل رہا۔ اگرچہ یہ کوشش ضرور کی گئی کہ اس فیصلہ کے حق میں علمی توجیہات پیش کی جائیں۔ اس طرح آخرت پر ایمان اور عقبیٰ کو سنوارنے کی خواہش بدستور کارفرما رہی۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ایک جمالیاتی شعور درپردہ کام کر رہا تھا۔ جس نے اگر ایک طرف اُردو ادب میں صحت مند افادی نثر کے نمونے پیش کیے تو دوسری طرف ایک قسم کی رومانیت کے لیے بھی رستہ صاف کیا۔ جس کا پہلا مظہر شاید رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" ہے۔

علاوہ ازیں بعض تقلیدی اور رسمی چیزوں سے آزادی زندگی کے لیے جوش مستقبل پر اعتماد۔ ایک قسم کی مذہبی رجائیت، یہ سب چیزیں ان احساسات کی آئینہ دار ہیں۔ جنہیں مغرب میں نشاۃِ ثانیہ سے منسوب کیا جاتا ہے اس امتزاج اور باہمی سمجھوتہ کی فضا میں تنقیدی ادب نے جو رنگ اختیار کیا وہ کلاسکیت اور اور رومانیت کے بین بین تھا۔ کلاسیکی ادب کی امتیازی خصوصیت مروجہ ہئیت کی پابندی، روایات کا لحاظ اور ان سے پیدا کردہ ماضی پرستی ہے۔ اس کے مقابلہ میں رومانیت بقول ڈاکٹر پیر محسن کے نئے معیار اور نئے سانچوں کی تلاش کا نام ہے۔ حالی، شبلی، آزاد اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے کلاسکیت کے علم بردار تھے۔ لیکن مغرب پسندی کا وہ اصول جسے سرسید نے سماجی اصلاح و ترقی کے لیے وضع کیا تھا، ادب پر بھی بدستور حاوی تھا۔ اس لیے ان بزرگوں کی یہ کوشش تھی (خصوصاً حالی اور آزاد کی) کہ اُردو ادب کو مغربی ادب کے معیار کے مطابق جانچا جائے۔ اور ایسے وسائل تلاش کیے جائیں، جن سے اُردو ادب مغربی ادب کے پہلو بہ پہلو ترقی کر سکے۔ آزاد نے اس کے لیے ترجمے کی ضرورت یا انگریزی ادب سے استفادے پر زور دیا۔

حالی نے غزل کی بجائے مثنوی کو رائج کرنا چاہا۔ لیکن ظاہر ہے کہ ہیئتوں کو ان میں سے کسی نے بھی نہیں چھیڑا اور نہ مروجہ اصناف کے روایتی مضامین میں کسی اصلاح و انقلاب کا مشورہ دیا ہے۔ حالی کی بعض غزلیہ اشعار میں اقبال کی "بالِ جبریل" والی غزلوں کا دھندلا سا خاکہ نظر آجاتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ خاکہ کسی ادبی شعور نے پیش نہیں کیا تھا۔ بلکہ اتفاقی طور پر اس اصلاح شعور کے زیر اثر پیدا ہوا۔ جو حالی کا مطمع نظر تھا۔ اور یوں دیکھا جائے تو جس طرح اس دور میں ذہنی خلفشار، تصادم اور آویزش کے نشانات ہمیں نظر آتے ہیں۔ اور جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ اُس دور کے ادب کو خالصتاً رومانی ادب ہونا چاہیئے تھا۔ رومانیت

کو جس چیز نے ادب میں در آنے سے روکا۔ اس کے متعدد اسباب تھے۔ ادبی سطح پر اس کی وجہ وہی اصلاحی، اخلاقی اور مذہبی نقطۂ نظر تھا جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا ہے۔ سماجی طور پر اس کی وجہ یہ تھی کہ جاگیردارانہ دور ابھی پوری طرح ختم نہیں ہونے پایا تھا۔ عوام کے لیے علم و ادب ابھی اونچی چیزوں میں داخل تھے۔ پڑھے لکھے لوگوں کی تعداد محدود تھی۔ اگرچہ اب یہ درمیانی طبقہ سے تعلق رکھتے تھے۔ لیکن ان کے سامنے عوام کی کوئی ایسی جماعت نہ تھی۔ جس کے تقاضوں کو وہ اپنی تخلیقات میں پیش نظر رکھتے۔ عوام کے طبقے سے ادیب اور شاعر ابھی پیدا نہیں ہوئے تھے کہ وہ اپنے حقوق کے لیے علم بغاوت بلند کرتے یا اپنی تنگ و دو سے تھک کر رومانی ادب میں پناہ تلاش کرتے۔ اس ذہنی پس منظر کو مدِ نظر رکھئے تو اس دور کی تنقید کو سمجھنے کے لیے بہت کچھ سہولت ہو جاتی ہے۔

بات دراصل یوں تھی کہ انگریزی علوم و فنون سے اس دور میں لوگ پوری طرح واقف نہ تھے۔ لیکن ان کی یہ خواہش ضرور تھی کہ وہ مغربی معیار تک پہنچ جائیں۔ مشرقی علوم پر وہ حاوی تھے۔ جمالیاتی اور جذباتی ترمیتی سے وہ بخوبی آگاہ تھے۔ اور اسی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت بھی رکھتے تھے۔ البتہ مغربی ادب کے مطالعہ سے محروم تھے۔ ادھر حالات کا تقاضا کچھ ایسا تھا۔ کہ وہ مجرد اور خالصتاً علمی یا ذہنی بحث و تفحص میں وقت صرف نہیں کر سکتے تھے۔ مغربی تعلیم کے لیے جو نصاب سامنے آئے ان میں ایک گونہ اصلاحی، افادی اور اخلاقی نقطۂ نظر واضح طور پر تھا۔ چنانچہ ان کے ذہن میں ادب کے متعلق افادہ کا ایک خاص تصور جاگزیں ہو گیا۔ انہوں نے یہ سمجھ لیا کہ ان کے ادب کی بنیادی کمزوری یہ تھی کہ وہ غیر اخلاقی تھا۔ یا یوں سمجھیے کہ وہ ایک ایسے ادب کی تلاش میں تھے۔ جو ان کے اصلاحی پروگرام کا ایک جزو بن سکے اور ایلیٹ کے قول کے مصداق CRiticism EVERY AGE writes its own criticism کے انہوں نے ایک ایسے علم تنقید کی بنیاد رکھی۔ جس کے اصول نہ تو ادب کے مخصوص رجحانات اور امکانات کو مدِ نظر رکھ کر وضع کیے گئے تھے۔ اور نہ ہی مغربی تنقید کی چھان بین کا نتیجہ تھے۔ چنانچہ انہوں نے ایسے مباحث انتخاب کر لیے جو ان کی اصلاحی ضرورتوں کے لیے ضروری تھے یا ایسے مباحث جو مشرقی علم تنقید میں موجود نہ تھے۔ لیکن جن کے متعلق بعض مغربی مفکرین کے خیالات اُن تک پہنچ چکے تھے۔ اس طرح تنقید ان کے ہاتھ میں باقاعدہ علم نہ بن سکا اور نہ اُن کی تنقید میں گہرائی پیدا ہو سکی۔ بعض غلط فہمیاں اس بنا پر پیدا ہوئیں کہ مغربی اقوال کو پوری طرح سمجھا نہ گیا، یا ان کے سیاق و سباق کو ملحوظ نہ رکھا گیا۔ اور غلط نتائج اخذ کر لیے گئے۔

اس کے علاوہ نفسیاتِ ادب اور عمرانیاتِ ادب کے متعلق ان کے ذہن میں واضح تصورات موجود نہ تھے۔ وہ ادب کے مجرد (Abstract) مطالعہ کا تصور نہ کر سکے۔ حالی نے اس قسم کی کوشش کی ہے۔

لیکن تھوڑی دور جاکر وہ پھر ادب کے عملی اور مادی مسائل کی طرف لوٹ آئے ہیں۔ شبلی نے فارسی شاعری کی تاریخ کے ضمن میں بعض مسائل کو چھیڑا ہے۔ لیکن چند صفحات کے بعد وہ پھر اپنے بنیادی موضوع تاریخی مطالعہ کی طرف لوٹ پڑے ہیں۔

شعر کی ماہیت کے متعلق حالی، آزاد اور شبلی تینوں نے علمائے یونان کا حوالہ دیا ہے۔ آزاد کے نزد شعر خیالی باتوں پر مشتمل ہے۔ حالی شعر کو نقالی قرار دیتا ہے۔ اور دوسرے فنون سے مقابلہ کرنے کے بعد مقالے کی سند سے یہ ثابت کرتا ہے کہ شاعری خارجی اشیاء کی نقل میں تینوں فنون کا کام دے سکتی ہے۔ اس کو تینوں پر اس بات سے فوقیت ہے کہ ان کا بطون صرف شاعری ہی کی قلمرو ہے۔ شبلی کا خیال یہ ہے کہ جو جذبات الفاظ و احساسات کی نیرنگیوں کا ماہر بلکہ تجربہ کار ہوتا ہے۔ آزاد کا مطمحِ نظر تنقید ادب کی بجائے تاریخِ ادب یا تاریخ زبان تھا۔ شعر کی ماہیت، ضرورت اور نظامِ اقدار میں اس کے مقام کے متعلق آزاد نے بہت کم لکھا ہے۔ تاہم آزاد ان تمام خیالات سے جو اس دور میں نشو و نما پا رہے تھے، اختلاف نہیں رکھتا۔ اس کے نزدیک موزونیت شعر کا وصفِ خاص ہے۔ شبلی اور حالی وزن کو بنیادی چیز نہیں سمجھتے۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کرتے۔ کہ اس سے شعر کی خوبی دوبالا ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد جن اجزا کو آزاد نے شعر کے لیے ضروری قرار دیا ہے۔ وہ زورِ کلام با اثر سیدھی سادی بات ہیں۔ قوتِ گویائی اور جوشِ مضمون مجتمع ہوتے ہیں۔ تو طبیعت سے خود بخود کلامِ موزوں پیدا ہوتا ہے۔"

ظاہر ہے کہ جس قدر ایسی قوت اور ایسی قوت کا جوش و خروش زیادہ ہوگا۔ اسی قدر کلام پُر تاثیر ہوگا۔ سادگی کے ضمن میں آزاد، حالی کا ہمنوا ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک فارسی کے تتبّع میں ایسی باتیں اردو شاعری میں داخل ہو گئیں۔ جو محض خیالی تھیں۔ استعارہ اور تشبیہوں کی بھرمار سے اصلی مطلب خبط ہو گیا۔ اور امرِ واقعہ کا اظہار ممکن نہ رہا۔ اسی سلسلے میں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ جس طرح حالی کے نزدیک نیچرل شاعری محض قدر کا حصہ ہے اسی طرح آزاد امیر خسرو کے گیت اور کہہ مکرنیوں کے سلسلہ میں اس خیال کا اظہار کرتا ہے "ان الفاظ و خیالات پر نظر کرو کیسے نیچر میں ڈوبے ہوئے ہیں۔" آزاد کے اپنے انداز میں تشبیہ و استعارہ کی بھرمار ہے۔ اور اس تنقید پر ایک بڑا اعتراض رہا ہے۔ کہ وہ امر واقعہ کی بجائے طوطا مینا اڑاتا ہے۔ تاہم عام رجحان کے زیر اثر تشبیہ و استعارہ کے حسن سے بحث کرنے کی بجائے وہ صرف یہ کہہ دیتا ہے کہ ان سے اصلی مطلب خبط ہو جاتا ہے۔ جہاں تک شعر کی مدح و ذم کا تعلق ہے۔ آزاد کا خیال ہے کہ "اکثر اشخاص علی العموم فنِ شعر گوئی کو گمراہی خیال کرتے ہیں۔ اور فی الحقیقت حال ایسا ہی ہے لیکن جو لوگ سرِ معنی اور اصلِ سخن کو پہنچے ہوئے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ اگر صناع خبث طبیعت سے صنعت کو بری

طرح سے کام میں لائے تو اصل صنعت پر الزام نہیں آسکتا۔

بعینہٖ یہی خیال ہمیں حالیؔ کے ملتا ہے "پس کیا ایسے عطیے کو جو قدرت نے عنایت کیا ہو صرف اس وجہ سے کہ اکثر لوگ اس کو فطرت کے خلاف استعمال کرتے ہیں کس طرح بحث اور بے کار نہیں کیا جاسکتا۔" اور پر آزادؔ کا یک قول نقل کیا گیا ہے۔ جس میں فارسی کے تتبع میں پیدا ہونے والے اسلوب کو رد کر دیا گیا ہے۔ لیکن اس سے یہ مراد نہیں کہ وہ حُسنِ کلام کا قائل نہ تھا۔ یا فی الواقعہ اس کا یہ مقصد تھا کہ استعارہ تشبیہ کو یک قلم خارج کر دیا جائے۔" ایک اعتبار سے ہمیں فارسی زبان کا ممنونِ احسان ہونا چاہیئے۔ کہ اس کی بدولت ہمارے کلام میں بلند پروازی اور جوش و خروش کا زور پیدا ہو گیا ہے۔ بے شک مبالغہ، زورِ تشبیہ و استعارے کی نمک، زبان میں لطف اور ایک طرح کا تاثر زیادہ کرتا ہے۔" اس قسم کی بظاہر تضاد بیانیوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ان بزرگوں کے ہاں نقد کا مادّہ موجود تھا۔ کلیم الدین احمد کا یہ فتویٰ یقیناً غلط ہے کہ اس دور کے نقادوں کی واقفیت محدود اور استعداد معمولی تھی۔ چنانچہ وہ فن کا صحیح تصور قائم کرنے سے معذور رہے۔ دراصل وقتی ضرورت سے کچھ ایسے مجبور تھے کہ خالص جمالیاتی اقدار کی اساس پر وہ اپنا نظامِ تنقید مرتب نہ کر سکتے تھے۔ مثلاً آزادؔ نے ایک جگہ کہا ہے "قدرتی شاعر اگرچہ ارادہ کر کے شعر کہنے کو خاص وقت میں بیٹھتا ہے مگر حقیقت میں اس کا دل اور خیالات ہر وقت اپنے کام میں لگے رہتے ہیں۔"

یہ خیال موجودہ نفسیات کے نقطۂ نظر سے کتنا اہم ہے اور تخلیق فن میں لاشعور کے اثر کو بالکل واضح کر دیتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ موجودہ اصطلاحوں کے پیمانہ میں اظہارِ خیال نہیں کیا گیا۔ یا اسی طرح حالیؔ جب یہ کہتا ہے کہ شعر کی مذمت میں جو کچھ کہا ہے، وہ مدح کی نسبت زیادہ قرینِ قیاس ہے۔ تو یہ محض ایک اخلاقی نقطۂ نظر کو پیش کرنے کی کوشش ہے رہا اُردو ادب کے اس حصہ کو مدِّ نظر رکھا گیا ہے۔ جو واقعی قابلِ مذمت تھا۔ لیکن حالیؔ کو برابر اس امر کا احساس ہے کہ ملکۂ شعر بے کار نہیں۔ علمی مثالوں کے علاوہ جو شعر کی تاثیر کے ضمن میں پیش کی گئی ہیں۔ ارسطو کے خیالات پر حالیؔ نے ان الفاظ میں تنقید کی ہے۔

"پس یہ قوم اپنے ذہن کی جودت اور ادراک کی بلندی کے موافق شعر سے اخلاقِ فاضلہ اکتساب کرتی ہے اسی قسم کی وہ تمام خصلتیں جن کے نہ ہونے سے بڑی سے بڑی قومی سلطنت دنیا کی نظروں میں ذلیل رہتی ہے۔ اگر کسی قوم میں بالکل شعر ہی کی بدولت پڑتی ہے۔ اگر افلاطون اپنے خیالی کانسٹیٹیوشن سے شاعروں کو جلاوطن کر دینے میں کامیاب ہو جاتا تو وہ ہرگز اخلاق پر احسان نہ کرتا۔ بلکہ اس کا نتیجہ یہ ہوتا۔ کہ سرد مہر خود غرض اور مروّت سے دور ایسی سوسائٹی قائم ہو جاتی جس کا کوئی کام اور کوشش بدوں نفع

اور مصلحت کے محض دل کے ولولہ اور جوش سے نہ ہوتی۔"

یہ آخری فقرہ فن کی جمالیاتی ضرورت کو بالکل واضح طور پر ہمارے سامنے لے آتا ہے۔ اس قسم کے تنقیدی اشارات سے یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ اگر ان لوگوں کے سامنے عملی مقاصد نہ ہوتے، افرا تفری کا زمانہ نہ ہوتا۔ ان کی تنقید ایک خاص ملی اور اخلاقی مقصد کے تحت ظہور پذیر نہ ہوتی تو وہ فن کا ایک نہایت سلجھا ہوا اور صحیح مفہوم پیش کرنے سے قاصر نہ رہتے۔

جہاں ہم ان خیالات کو جن کا حالی علانیہ پرچار کرتا ہے۔ بقیہ ان معانی میں قبول کر لیتے ہیں جن میں حالی نے انہیں پیش کرنا چاہا اور یہ سمجھ بیٹھتے ہیں کہ حالی فنونِ لطیفہ اور افادی فنون میں تمیز نہیں کر سکتا یا وہ فنونِ لطیفہ کو افادی فنون کی اقدار سے جانچنے کی کوشش کرتا ہے۔ تو حالی کے ان خیالات کو جن سے فن کا ایک دوسرا تصور مرتب ہوتا نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔ اسی ضمن میں یادگارِ غالب کے دیباچہ کو مدِ نظر رکھیئے۔ جہاں حالی نے غالب کی سوانح عمری لکھنے کے لیے ان کی زندہ دلی اور ظرافت کی وجہ جواز قرار دیا ہے۔ قوم کی زندگی میں خالص جمالیاتی ضرورتوں کا حالی کو پورا پورا احساس تھا۔ اس لیے فن کو اس کے صحیح مقام پر بٹھانا اس کے لیے مشکل نہ تھا۔ البتہ وقت کا تقاضا یہ تھا۔ کہ وہ فن کو ان منزلوں کی راہ دکھائے، جو سر سید تحریک اپنے لیے متعین کر چکی تھی۔ اس سلسلے میں ایک وقت اصطلاحات کی بھی تھی۔ ایک ہی قسم کے مختلف تصورات میں باہم تفریق دشوار تر ہیں مشکلیں اسی وجہ سے بھی پیدا ہوئیں کہ حالی کے پیشِ نظر زیادہ تر ادب کی معنوی یا داخلی کیفیت رہی۔ ان کی تنقید میں اگرچہ تفحص الفاظ شاعری کے لیے ایک ضروری صفت قرار دی گئی ہے۔ لیکن فن کی خارجی ہیئت اور اس مخصوص تکنیک پر جس سے شاعر کام لیتا ہے۔ حالی نے بہت کم لکھا ہے۔ اس کے مقابلے میں شبلی نے شعر کے لیے تخیل اور محاکات کو ضروری اجزاء قرار دیا ہے۔ "شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے۔ محاکات اور تخیل۔ محاکات کا تصور شبلی نے ارسطو سے لیا ہے لیکن جن معنوں میں شبلی نے محاکات کو استعمال کیا وہ ارسطو کے تصور سے مختلف ہے۔ اس کے علاوہ تخیل اور محاکات میں باہم شبلی کوئی حدِ فاصل قائم نہیں کر سکا۔ تخیل کو شبلی نے قوتِ اختراع قرار دیا ہے۔ حالی کے نزدیک وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ اور مشاہدہ کے ذریعے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے۔ یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر نئی صورت بخشتی ہے۔

یہ تعریفیں اتنی سطحی نہیں کہ ہم انہیں یک قلم رد کر دیں۔ کورج کی تخیل کی تعریف ان سے زیادہ جامع سہی لیکن بنیادی طور پر ان سے بہت کچھ مختلف نہیں ہے۔ پروفیسر سپیرمین کی تعریف تو حالی کی تعریف

سے بالکل ملتی ہے۔ ان لوگوں سے یہ امید رکھنا کہ وہ ایجی ٹیشن اور فیلنسی میں تمیز کریں یا موجودہ تنقید کے معیار کو سامنے رکھیں یقیناً زیادتی ہے۔

شبلی نے محاکات اور تخیل کے متعلق جو کچھ لکھا ہے۔ اس کے مجموعی مطالعہ سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ان تمام خصوصیات کو جو الفاظ اور طریق اظہار سے متعلق ہیں۔ شبلی نے محاکات کے تحت رکھا ہے اور معنوی خصوصیات کو تخیل سے منسوب کیا ہے۔

محاکات کے تحت میں اُس نے جن چیزوں کا ذکر کیا ہے۔ آج ہم ان کو مختلف اصطلاحوں سے موسوم کرتے ہیں۔ لیکن شبلی کو یہ سہولت میسر نہ تھی۔ اس کے علاوہ وہ دور موجودہ تحلیل و تجزیہ کی روایات سے ناآشنا تھا۔ اس دور میں زیادہ تر رجحان اجتماع اور تعمیم کی طرف تھا۔ اس لیے اگر اس نے ان سب چیزوں کو محاکات کے ذیل میں لکھ دیا۔ تو کچھ ایسی بڑی تنقیدی غلطی نہیں کی اور نہ اس سے شبلی کی تنقیدی صلاحیتوں پر حرف آتا ہے۔ محاکات کے متعلق شبلی نے جو کچھ لکھا۔ اُس کا ایک سرسری جائزہ حسب ذیل ہے۔

۱۔ وزن کا نفس مضمون سے ہم آہنگ ہونا۔ یہ ایک نیا تصور تھا۔ جس سے کم از کم ہمارے نقاد آشنا نہ تھے۔ غیر شعوری طور پر شعر میں اصول کارفرما ہوتا اور رہا ہے۔ اس سلسلے میں شبلی نے اصوات کی مناسبت کا بھی ذکر کیا ہے۔ اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ سامعہ سے متعلق حسی تصورات سے پیدا ہونے والے تاثرات خاص طور پر اس کے ذہن میں تھے۔ AUDITORY IMAGES (آڈیٹری امیجز) اس ضمن میں اس نے ساؤدے کی نظم کا حوالہ بھی دیا ہے جس کا ترجمہ اکبر نے کیا تھا۔

۲۔ مناسبتِ الفاظ، موازنہ انیس و دبیر میں اس تصور کے لیے اس نے بلاغت کا لفظ استعمال کیا ہے۔ موقع اور محل کے اعتبار اور کردار کی ذاتی خصوصیات کے لحاظ کا استعمال بدل جاتا ہے۔

۳۔ جزئیات نگاری، مشاہدہ کی گہرائی اور اشاریت جس کے لیے 'مبہم طریقہ سے محاکات،، کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں دیہ تمام تصورات جدید مغربی تنقید میں اہم درجہ رکھتے ہیں۔ آج ہم ان تصورات کو واضح طور پر ان اصطلاحات کی مدد سے سمجھ سکتے ہیں مغربی زبانوں میں رائج ہیں۔

تخیل کے سلسلے میں شبلی نے جو بحث کی ہے۔ اس میں اوّل اس نے جس چیز پر زور دیا ہے۔ وہ بہت کچھ اس تخیل سے ہم آہنگ ہے کہ شاعر جو کچھ بیان کرتا ہے۔ وہ اس لحاظ سے امر واقعہ ہوتا ہے۔ کہ اس نے اسے واقعی محسوس کیا ہوتا ہے۔ یعنی وہی موجودہ لفظوں میں شاعر کے تجربے والی بات پھر سے

بھی احساس ہے کہ تخیل صرف فن کار ہی کے لیے ضروری نہیں، بلکہ علم اور خالص عقل کی دنیا میں بھی اس کے بغیر چارہ نہیں۔ پھر اس نے منطقی مغالطہ کا جو ذکر کیا ہے۔ جس سے شاعری میں عام طور پر کام لیا جاتا ہے۔ سب سے زیادہ زور شبلی نے اس بات پر دیا ہے کہ تخیل کو اپنا مواد عام زندگی سے حاصل کرنا چاہیئے۔ اور اس طرح ابہام گوئی سے تخیل کو الگ کر دیا ہے۔ شبلی نے حسنِ الفاظ اور واقعیت کے زیرِ عنوان دلچسپ بحثیں کی ہیں۔ جن کے تفصیلی جائزہ کی یہاں گنجائش نہیں۔

بہرحال اتنا ظاہر ہو جاتا ہے کہ قدیم اصولِ تنقید سے قطع نظر شعر و ادب کے مختلف اجزائے ترکیبی کو انہوں نے ایک نئے نقطۂ نظر سے دیکھا، جانچا اور ان کے مقام متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ سرسید کی بدولت اس دور کی تنقید میں ایک لفظ نیچر کو بہت دخل ہے۔ حالی نے تو خیر اسے استعمال کرنا ہی نہ تھا شبلی اور آزاد کے ہاں بھی یہ لفظ کسی خاص فلسفہ یا نظامِ فکر کی نشان دہی نہیں کرتا۔ خود سرسید کا قول اس ضمن میں یہ ہے۔

"ابتدا میں علم (نیچر) محدود تھا۔ مگر جس قدر تحقیقات ہوتی گئیں اسی قدر زیادہ وسیع ہوتا گیا۔ اور ثابت ہو گیا۔ کہ جس قدر چیزیں دکھائی دیتی ہیں یا جانی گئی ہیں۔ یہاں تک انسان کے کام اور انسان کے جذبات اور اس کے اعتقادات سب کے سب نیچر کے قوانین کی زنجیر میں جکڑے ہوئے ہیں۔" محسن الملک کی رائے میں یہ بیان "سید صاحب کا۔ کچھ نیچر اور لاء آف نیچر کی حقیقت کا بیان نہیں ہے۔ بلکہ اس کے ایک عام مفہوم کا بیان ہے۔ تنقید میں اس لفظ کا مفہوم حالی نے نفسِ مضمون اور پیرایۂ اظہار کے بیان سے الگ الگ ظاہر کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ نیچر مضمون سے مولانا حالی کا مقصد ایسے مضامین ہیں جو اولین انسانی نیچر کے مطابق ہوں۔ ثانیاً قانونِ قدرت کے مطابق ہوں۔ ثالثاً عقلِ انسانی کے حدِ ادراک میں ہوں۔ نیچر بیان سے ان کی مراد وہ بیان ہے جو عام فہم اور سادہ ہو، جو بے ساختہ طور پر طبیعت یا نیچر سے صادر ہو۔ اور طبیعت کے قدرتی بہاؤ کے مطابق ہو اور ایسی زبان میں ہو جو اجتماعِ انسانی کے اس رجحان کے لیے (جس میں وہ زبان بولی جاتی ہے) نیچرل ہوں۔ یعنی ان کی عام بول چال کے مطابق ہو۔

ان بیانات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ کہ اس لفظ کا مفہوم تنقید میں صرف اتنا تھا۔ کہ امر واقعہ کا لحاظ رکھا جائے۔ لیکن تخلیقی ادب کا جہاں تک تعلق ہے۔ یہ تصور ہمیں مناظرِ قدرت کی شاعری تک لے جاتا ہے۔ آزاد اور حالی دونوں نے اس تحریک کے ماتحت فطری مناظر کے متعلق مثنویاں لکھیں اور نئی طرز کے مشاعروں میں پیش کیں۔ ان کے بعد ایک خاص طبقہ شعراء کا اس مسلک پر گامزن رہا۔ ان دو مکتبوں کے علاوہ یعنی سادگی اور واقعیت ایک طرف اور فطری مناظر کے متعلقہ شاعری دوسری طرف

اس لفظ کا کوئی تیسرا مفہوم نظریاتی تنقید، عملی تنقید یا تخلیقی ادب کی دنیا میں نظر نہیں آتا۔ رواقیت نے بھی فطرت کی تقلید کا نظریہ پیش کیا تھا۔ جس کا مفہوم کم و بیش یہ تھا کہ تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ انسانی مصائب میں اضافہ ہوتا گیا ہے۔ اس لیے فطرت کی طرف لوٹ جانا چاہیئے لیکن سرسید تو جدید بلکہ جدید تر تہذیب کے داعی تھے۔

اسے سادگی کی تمنا کہہ لیجیے یا اپنے خلوص پر اعتماد کہ اس دور میں ایک خاص رُجحان کچھ اس نوعیت کا نمو پذیر ہوا۔ جس کے زیر اثر لکھنے والوں نے قاری کی تنقیدی صلاحیت کو مدِ نظر نہ رکھا۔ تنقید میں اس کی مثالیں زیادہ نظر نہیں آئیں۔ لیکن تخلیقی کارناموں میں یہ رُجحان بہت حد تک واضح ہے۔ مثلاً نذیر احمد کی توبۃ النصوح میں نصوح کی منطق ہمیں قائل نہیں کر سکتی۔ اور ہماری ہمدردی ہیرو کی بجائے کلیم کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ کلیم ہمیں ایک جان دار کردار نظر آتا ہے لیکن نصوح ایک مٹی کا پتلا ہے۔ جسے نذیر احمد جس طرح چاہتے ہیں ڈھال لیتے ہیں۔

ابن الوقت میں بھی اسی قسم کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ یہ رجحان اسی نقطۂ نظر کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اُس دور میں لکھنے والے ایک خاص مقصد کے پرچار کے لیے لکھ رہے تھے۔ اور انہیں احساس تھا کہ ان کا قاری ان سے زیادہ ذہین نہیں۔ اس لیے جو کچھ اور جس انداز میں لکھ دیں گے۔ وہ قبولِ عام کی سند حاصل کرے گا۔ ایک عملی مقصد مدِ نظر تھا۔ اور جب تک وہ مقصد نظر سے اوجھل نہ ہوتا تھا۔ ادب ان کے نزدیک معیاری ہی معیاری تھا۔ تنقید میں اس رُجحان کا اثر یہ ہوا کہ ایک ہلکی منطق یا کسی مغربی مصنّف کا حوالہ اپنی بات منوانے کے لیے کافی سمجھا گیا۔ اس کے علاوہ یوں بھی ہوا کہ ایک مقام پر اپنے عملی مقصد کے مدِ نظر ایک بات کہہ دی۔ لیکن آگے چل کر جب تنقیدی اور خالص ادبی معیار سامنے آیا تو اس سے مختلف چیز کے حق میں فیصلہ صادر کر دیا۔ بعض جگہ مختلف اور متضاد خیالات میں باہم ہم آہنگی پیدا کرنے میں تنقید کامیاب ہو گئی۔ اور بعض جگہ کامیاب نہ ہو سکی۔ آزاد کے ہاں یہ شترگربگی زیادہ ہے۔ حالی کے ہاں اس سے کم اور شبلی کے ہاں بہت کم۔ شاید اس لیے کہ شبلی کے پیشِ نظر اصلاحی مقصد اس حد تک نہیں تھا۔ جس حد تک یہ آزاد اور حالی کے ہاں تھا۔ آزاد محض ادب کی حد تک محدود رہنا چاہتا تھا۔ لیکن حالی نے تنقید کو ذرا زیادہ وسیع کینوس پر پھیلا کر بعض تضاد مٹا دیئے۔

تنقیدی نقطۂ نظر کی سب سے بڑی خامی اس عہد میں یہ نظر آتی ہے کہ انہوں نے ادب کو ایک علیحدہ مستقل قدر کا مالک نہ سمجھا اور اس طرح ادب کے داخلی اور تخلیقی تقاضوں پر زیادہ توجہ نہ دی نظریاتی

اقدار ان کے پیشِ نظر رہتیں اور جو کچھ جمالیات کا مفہوم اس عہد کے پیشِ رو ادب کی رو سے وہ مرتب کر سکتے تھے۔ وہ اس اخلاقی اور اصلاحی پروگرام کے منافی تھا۔ جس کے وہ داعی تھے۔ اس لیے انہیں مسلسل یہ کوشش کرنی پڑتی کہ ان اقدار پر اخلاقی اقدار کو ترجیح دیں۔ یا ایسے پہلو نکالیں، جن سے ان اقدار میں ایک اخلاقی مطمع نظر پیدا ہو جائے۔ لیکن ان کا تنقیدی نظام، گہرائی، صحیح نقطۂ نظر اور وقت کے تقاضوں کے احساس کا جہاں تک تعلق ہے۔ معنوی طور پر دقیع اور علمی مقاصد کے لحاظ سے نہایت مفید ثابت ہوا۔ ان کی تنقید کی اہمیت اس امر سے واضح ہو جاتی ہے کہ اس کی بدولت ہمیں نظم و نثر کا ایک نکھرا ہوا ذوق نصیب ہوا۔

سوال: سرسید احمد خان اُردو نثر کے بانی کہلاتے ہیں۔ کیا یہ بات درست ہے۔ مدلل بحث کیجیے۔

جواب: سرسید کا کمال فن یہ ہے کہ انہوں نے اردو نثر کو قدیم روش سے الگ کر کے اسے ایک نئی راہ سمجھائی یعنی اردو زبان کو تکلف اور تصنع کی فضا سے نکال کر کے اسے سادہ سلیس اور رواں دواں بنا دیا۔ سادگی کا یہ حسن و جمال ہر ایک کے لیے قابلِ قبول ہو گیا۔ حالانکہ قدیم مسجع اور مقفع انداز نگارش کو رد کرنا کوئی آسان بات نہ تھی، جبکہ قاری اسی طرزِ تحریر کے حسن و بانکپن کا گرویدہ ہو چکا تھا۔ لیکن سرسید نے اپنے فطری کمالِ نگارش کے توسل سے سادگی کو رواج دیا جس کے نتیجے میں ان کی سادہ اور سلیس نثر مقبول عام ہو کر رہ گئی شبلی جیسا آزاد خیال نثار بھی سرسید کے اندازِ نگارش کے حضور یوں رسنِ طاعت جھکائے دکھائی دیتا ہے۔

"سرسید کے جس قدر کارنامے ہیں اگرچہ فارمیشن اور اصلاح کی حیثیت ہر جگہ نظر آتی ہے۔ لیکن جو چیزیں خصوصیت کے ساتھ ان کی اصلاح کی بدولت ذرّہ سے آفتاب بن گئیں۔ ان میں ایک اردو لٹریچر بھی ہے سرسید ہی کی بدولت اُردو اس قابلِ ہوا کہ عشق و عاشقی کے دائرے سے نکل کر ملکی و سیاسی، اخلاقی اور تاریخی ہر قسم کے مضامین اس زور اور اثر، وسعت و جامعیت اور سادگی وصفائی سے ادا کر سکتی ہے کہ خود اس کے استاد یعنی فارسی زبان کو آج تک یہ بات نصیب نہیں ہوئی، ملک میں آج بڑے انشاپرواز موجود ہیں جو اپنے مخصوص دائرہ مضمون کے حکمران ہیں لیکن ان میں سے ایک شخص بھی نہیں جو سرسید کے بارِ احسان سے گردن اٹھا سکتا ہو۔ بعض بالکل ان کے دامن تربیت میں پلے ہیں بعضوں نے دور سے فیض اٹھایا ہے۔ بعض نے مدعیانہ اپنا الگ راستہ نکالا، تاہم سرسید کی فیض پذیری سے بالکل آزاد کیونکر رہ سکتے تھے، سرسید کی انشا پردازی کا بہت بڑا کمال یہ ہے

کہ انہوں نے مختلف موضوعات پر مضامین لکھے، اتنی خوبی اور صفائی اور عمدگی سے کہ حق ادا کر دیا، فارسی اور اردو میں بڑے بڑے شعرا اور نثار گزرے ہیں لیکن ان میں سے ایک بھی ایسا نہ تھا جو تمام قسم کے مضامین کا حق ادا کر سکتا۔ فردوسی بزم میں رہ جاتا ہے سعدی رزم کے مرد میداں نہیں نظامی رزم و بزم دونوں کے استاد ہیں لیکن اخلاق کے کوچہ سے آشنا نہیں، ظہوری صرف مدحیہ نثر لکھ سکتا ہے برخلاف اس کے سرسید نے اخلاق و معاشرت۔ پالٹیکس، مناظر قدرت وغیرہ وغیرہ سب پر لکھا ہے۔ اور جو کچھ لکھا ہے لاجواب لکھا ہے۔"

ڈاکٹر احسن فاروقی سرسید کی نثر نگاری کی شان میں یوں رطب اللسان ہیں۔

"امید کی خوشی میں ان کا خاص رنگ نمایاں ہے اس رنگ میں ایک خاص آہنگ اور ترنم ہے، جو نثر کو بھی ایک خاص شاعرانہ اثر عطا کرتا ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ نثر بھی نظم کی ہم پلہ ہو سکتی ہے۔ سرسید کی فطرت میں جو پوشیدہ رومانیت تھی اور جس کو وہ اپنے شعوری کلاسیکی رجحان کی بنا پر قابو رکھنا چاہتے تھے۔ یہاں زور کے ساتھ نمایاں ہو کر اور نثر نگاری میں ایک نیا باب کھولتی ہے۔ وہ محض یا بنیادی جذبائیت جوان سے پہلے کے اور نثر نگاروں میں فراوانی کے ساتھ تکلیف دہ حد تک نمایاں نظر آتی ہے یہاں ایک خاص تربیت کے ماتحت ضروری حد تک لطیف طریقہ پر پیش کی گئی ہے۔ اور اس طرح آئندہ نثر نگاری کے لیے ایک راہ کھلتی ہے۔"

"سرسید کے یہاں ادب رہنمائے حیات ہے، وہ ادب سے ایک کام لینا چاہتے ہیں کام سب لیتے ہیں مگر بڑے کاموں سے ادب میں انداز آفاقی آتا ہے، اور نہ وہ مجہول ہو جاتا ہے۔ غدر سے پہلے کے ادبی سرمایہ میں شاعری کا ایک شاندار سرمایہ ضرور ہے مگر نثر برائے نام ہے شاعری فطری اظہار ہے نثر مہذب انسان کی ایجاد ہے سرسید نے خود مضمون نگاری کا آغاز کیا، صحافت کو ترقی دی، اور اس کے ذریعے سے ایک ایسا حلقہ ملک میں پیدا کر لیا۔ جو نئی ضروریات کا احساس رکھتا تھا۔ انہوں نے اپنے گرد مصنفین کا ایک حلقہ جمع کر لیا، شبلی نے "المامون" لکھی تو سرسید نے اس کے دیباچے میں فخریہ کہا کہ اردو ادب دہلی اور لکھنؤ کی مرکزیت سے آزاد ہو گئی ہے کیونکہ اعظم گڑھ کا ایک باشندہ ایسی نثر لکھتا ہے جس پر دہلی لکھنؤ کے لکھنے والے فخر کر سکتے ہیں انہوں نے اسی طرح معیاری زبان کی سختیوں کو کم کیا اور اسے پھیلایا۔ پھر انہوں نے تاریخ، سوانح عمری، تنقید، ناول کے لیے فضا ہموار کی، اور ادب کو شیریں دیوانگی یا بادۂ خوشگوار ماننے کے بجائے خدمت علم کے فیض سے مقدس سنجیدگی بنا دیا۔ وہ زبان کا ایک سماجی اور نفسیاتی شعور رکھتے تھے، وہ جانتے تھے کہ انیسویں صدی کے انقلاب

پذیر دور میں صدیوں کے رائج الفاظ کافی نہیں ہو سکتے وہ زبان کو صرف خیالات و معلومات کے اظہار کا ایک وسیلہ نہیں سمجھتے تھے زبان تہذیب کی آواز ہوتی ہے، انہیں یہ احساس تھا کہ الفاظ و مصطلحات کے متعلق بعض تصورات عام ہو گئے ہیں، اور انہیں بدلنا ضروری ہے انہوں نے اپنی تحریروں میں انگریزی کے الفاظ بکثرت استعمال کیے، اور کہیں کہیں اس میں بے اعتدالی بھی برتی مگر وہ اس اقدام کو ضروری سمجھتے تھے تہذیب الاخلاق میں ایک جگہ اس کا جواز انہوں نے اس طرح پیش کیا ہے۔

"بعض لوگوں کو شکایت ہے کہ جو لوگ اس زمانے میں اردو لکھتے ہیں وہ انگریزی لفظ اپنی تحریروں میں ملاتے ہیں مگر اُن کو غور کرنا چاہیے کہ زندہ زبان میں ہمیشہ نئے نئے لفظ ملتے رہتے اور بنتے ہیں، اور جب کوئی زبان محدود ہو جاتی ہے وہ مردہ کہلاتی ہے غیر زبان کے الفاظ کو اپنا لینا اہلِ زبان کا کام ہے مگر ان کو ملا لینا آسان کام نہیں اہل زبان غیر زبان کے لفظ کو اسی عمدگی سے ملا لیتے ہیں جیسے تاج گنج کے روضے میں سنگِ مرمر پر عقیق و یاقوت و زمرد کی پچی کاری، پھر انہوں نے علمی کاموں کے لیے دوسری زبانوں سے مناسب لفظ لینے کی اس طرح حمایت کی ہے۔

"علوم و فنون پر کتابیں لکھنے والا بعض دفعہ مجبور ہوتا ہے کہ جس زبان سے اس علم کو لیا ہے اسی زبان کے بعض الفاظ و مصطلحات بدستور قائم رکھے" آج تک بہت سے عربی لفظ انگریزی زبان میں کمسٹری کے شامل ہیں دوسری زبانوں کے لفظوں کو اپنی زبان میں بولنا کبھی عبارت کا لطف بڑھانے کے لیے ہوتا ہے اور کبھی اپنی زبان کو وسعت دینا اور نئے لفظوں کو ان میں داخل کرنا مقصود ہوتا ہے کبھی سامعین کو مطلب کی طرف زیادہ توجہ کرنے کے لیے بولا جاتا ہے کبھی اس مطلب کی عظمت جتانے کو کیا جاتا ہے لفظ "جنٹلمین" میں جو بات ہے وہ اشراف یا شریف میں نہیں" اُردو زبان میں دوسری زبانوں کی طرح زبان کو محدود اور مقید کرنے والے اور صحت کے خبط میں تاثیر کا خون کرنے والے بھی ہیں اور زبان کو وسعت عطا کرنے والے اسے عوام کی بول چال اور دنیا کے نئے تصورات سے آشنا کرانے والے بھی افسوس ہے کہ لوگ ناسخ کو یاد رکھتے ہیں، انیس، ذوق، داغ کا نام لیتے ہیں مگر میر، نظیر، سرسید، حالی، اور پریم چند کو بھول جاتے ہیں۔ سرسید کے خیالات آج بھی زبان کے بعض اجارہ داروں کو دیکھتے ہوئے بڑے انقلابی ہیں انہوں نے نیچر، سولزیشن، جنٹلمین، کونسل، میٹر بل جیسے الفاظ استعمال کر کے زبان کو بڑی وسعت دی لیکن ان کا اس سے بڑا کارنامہ اسلوب کی دنیا میں ہے۔ جسے انہوں نے زیور یا صناعی یا کاریگری ہونے سے بچا لیا، اور معنویت اور وقار عطا کر کے پُر مغز، دل کشا اور دل آسا بنایا۔ نثر کا اسلوب نظم کے اسلوب سے الگ ہے، دونوں کا دائرہ اثر مختلف ہے۔

سرسید نے اس راز کو سمجھ لیا تھا وہ اپنے حلقہ کو مست کرنا نہیں ہوشیار کرنا چاہتے تھے۔ وہ اسے وجد میں لانے چند لمحات کے لیے کھو جانے سستے جذبات پیدا کرنے کے لیے نہیں، ذہین کو بیدار کرنے حقیقت کی تلاش کرنے اور اس حقیقت کو زندگی میں پانے کے لیے لکھتے تھے، اس مقصد اور خلوص سے اُن کے اُکھڑے اُکھڑے سپاٹ اور ڈھیلے ڈھالے جملوں اور فقروں میں ایک گرمی آنچ اور تاثیر آگئی، ان کے خیالات میں الجھن نہ تھی، ان کا ذہن خاصا مرتب تھا۔ وہ ایک دھن ایک جوش و خروش ایک بڑے مقصد کی لگن رکھتے تھے، سرسید کے مضامین پڑھ کر کبھی یہ محسوس نہیں ہوتا ہے کہ بات اُلجھ گئی ہے یا لکھنے والا دودلی کا شکار ہے ان کے یقین سے ان کے یہاں وضاحت اور روشنی آتی ہے۔

بڑے سے بڑے اور نازک سے نازک مسائل کو باتوں باتوں میں بیان کر دیتے ہیں، ان کے یہاں الفاظ کی نشست بہت چست نہیں ہے انہیں محمد علی کی طرح اتنی فرصت نہ تھی کہ مختصر لکھیں مگر وہ ہر مسئلے کے مختلف پہلوؤں کو دیکھ لیتے ہیں۔ اردو کے کم نثر نگاروں کو پیراگراف کی تکنیک پر عبور ہے، سرسید اس سے واقف ضرور معلوم ہوتے ہیں ان کی شخصیت رنگا رنگ اور چمکیلی نہ تھی، مگر ان کے خلوص و عمل نے اس میں ایک لے اور کشش پیدا کر دی تھی یہی لے اور کشش ان کے اسلوب میں جھلکتی ہے۔ حالی نے غالب کے خطوط سے زیادہ سرسید کی نثر سے نثر لکھنے کے آداب سیکھے انہیں جدید اردو نثر کا بانی کہنا کسی طرح مبالغہ نہیں ہے۔"

سرسید سے پہلے اردو نثر میں دو اسالیب مروج تھے۔

۱- مسجع اور مقفع عبارت آرائی۔

۲- فورٹ ولیم کالج کی سادہ اور سلیس نثر۔

اردو نثر کا پر تکلف انداز امور کا ترجمان تھا۔

۱- مسجع اور مقفع فقرے (۲) صنائع بدائع کا کثرت سے استعمال۔

۳- موضوع کا خیالی بیان اور شاعرانہ طرزِ ادا۔

۴- خیالی موضوعوں کا غلبہ۔

اس قسم کی انشا کے تین مخصوص رجحانات تھے۔

۱- صفات نویسی (۲) تقریظ نویسی (۳) مکتوب نویسی۔

سب سے پہلے فورٹ ولیم کالج کے لکھنے والوں نے نثر کو تکلف اور تصنع کی بے رحم زنجیروں سے آزاد کرایا انہوں نے مدعا کو طرزِ ادا کے مقابلے میں مقدم رکھا، اور تحریروں میں سادگی کا حسن

رچایا۔ یہ بجائے خود بہت بڑا کارنامہ تھا جو فورٹ ولیم کے لکھنے والوں نے سرانجام دیا لیکن افسوس کہ وہ ذات اور ماحول کی ترجمانی نہ کر سکے کیونکہ ادب اپنے زمانے کے مسائل کا ترجمان نہ تھا اور انہوں نے نہ تو ذاتی مسائل کو ادب میں جگہ دی اور نہ ہی زمانے کی ضرورتوں کو پیشِ نظر رکھا۔ ان سے جو ہو سکا وہ یہ کہ انہوں نے قدیم طرزِ تحریر یعنی عبارت آرائی کے شوقِ فضول کو ختم کر کے ایک نئے سادہ اور سلیس طرزِ نگارش کو متعارف کرایا جس کے نتیجے میں نہ صرف ادب کو قدیم پُر تکلف اسلوب نگارش سے نجات ملی بلکہ اس سے ادب میں نئے رجحانات کے لیے راستہ بھی صاف ہوا۔

مرزا غالب نے اردو نثر کو شخصی تجربات کا وسیلہ بنایا۔ انہوں نے مدعا نویسی پر نہ صرف اصرار کیا بلکہ اس میں ادبی حُسن بھی پیدا کیا ان کی نثر کی کشش اُن کے ذاتی تجربات کی مرہونِ منت ہے۔ اور ذاتی تجربات کا عکس اسی حد تک ہے جس حد تک وہ اپنے آپ کو زمانے کا فرد جانتے تھے۔ لیکن سرسید کا وصفِ خاص یہ ہے کہ انہوں نے نثر کو نہ صرف زندگی کا نقیب بنایا بلکہ اسے معاشرے کا ترجمان بھی بنایا اس لحاظ سے سرسید ہی رہنمائے دور کہلانے کے مستحق ہیں۔ سرسید نے تہذیب الاخلاق کے ایک مضمون میں قدیم اسلوب کی برائیوں سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"علم و ادب و انشا کی خوبی صرف لفظوں کو جمع کرنے اور ہم وزن اور قریب التلفظ کلموں کی تُک ملانے اور دور از کار خیالات بیان کرنے اور مبالغہ آمیز باتوں کے لکھنے پر منحصر ہے جہاں تک کہ دوستانہ خط و کتابت اور چھوٹے چھوٹے روزمرہ کے رقعوں میں یہ سب برائیاں بھری ہوئی ہیں کوئی خط یا رقعہ ایسا نہ ہوگا جس میں جھوٹ اور وہ بات جو درحقیقت دل میں نہیں ہے مندرج نہ ہو، پس ایسی طرزِ تحریر نے تحریر کا اثر ہمارے دلوں سے کھو دیا ہے اور ہم کو جھوٹی اور بناوٹی تحریر کا عادی بنا دیا ہے۔"

سرسید کے یہ خیالات ایک لحاظ سے قدیم اسلوب پر تنقید بھی ہے اور نئے اسلوب بیان کی وضاحت بھی چنانچہ وہ اپنے اسلوب بیان کی خصوصیات ایک موقع پر کچھ اس انداز سے بیان کرتے ہیں۔

"جہاں تک ہم سے ہو سکا ہم نے اردو زبان کے علم و ادب کی ترقی میں اپنے ناچیز پرچوں کے ذریعے کوشش کی مضمون کی ادا کا ایک صاف اور سیدھا طریقہ اختیار کیا جہاں تک کج مج زبان نے یاری دی الفاظ کی درستی اور بول چال کی صفائی پر کوشش کی۔ رنگینی عبارت سے پرہیز کیا تک بندی سے جو اس زمانے میں مقفیٰ عبارت کہلاتی تھی ہاتھ اٹھایا۔ جہاں تک ہو سکا سادگی عبارت پر توجہ دی۔ اس میں کوشش کی کہ جو لطف ہو مضمون کے ادا میں ہو جو اپنے دل میں ہو وہی دوسرے کے دل میں پڑے تا کہ دل سے نکلے اور دل ہی میں بیٹھے۔"

سرسید کے اس نقطۂ نگاہ سے ان کے اسلوب نگارش کی صداقتیں خود بخود جلوہ نما ہو جاتی ہیں۔ بہر طور مختصراً ان کے اندازِ نگارش کے بارے میں کہا جا سکتا ہے۔

۱۔ تحریر سادہ ہونی چاہیئے۔

۲۔ لطف مضمون میں ہو نہ کہ ادا میں۔

۳۔ وہی مضامین ادا کیے جائیں جن میں سچائی ہو۔

مولانا حالی سرسید کے اندازِ نگارش کو نیچرل طرز بیان کہتے ہیں یعنی ایسا اندازِ بیان جو لکھنے اور پڑھنے والے دونوں کے لیے مانوس ہو، اور اس میں آورد، تکلف اور تصنع کا نام و نشان تک نہ ہو۔ سرسید کے اس اندازِ بیان کے بنیادی محرکات دو ہیں اولاً تصورِ اسلوب ثانیاً عظیم الشان مقصدِ حیات۔ چنانچہ ان دونوں اثرات کے تحت سرسید نے جو کچھ بھی لکھا اس سے سرسید کا "اپنا رنگ" پیدا ہو گیا جیسے من حیث المجموع "سرسید کا رنگ" کہا جا سکتا ہے سرسید کی تحریر کا ایک بنیادی وصف اس کا منطقی اعتبار سے مربوط اور مضبوط ہونا ہے استدلال کا رنگ، ان کے فقروں اور پاروں کی عمدہ تنظیم کرتا ہے۔ مگر شبلی اور سرسید کا استدلالی نظام ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ۔

سرسید تمام دلائل کو ایک ہی سلسلے میں پرو کر اور باہم منسلک کر کے پیش کرتے ہیں۔ مگر شبلی دلائل کے سلسلے کو ایک ایک کر کے، الگ الگ کر کے پیش کرتے ہیں، شبلی کا انداز مدرسانہ ہے اور سرسید کا اندازِ مناظرانہ ہے سرسید اپنے استدلال کے ذریعے بیان میں زور اور قوت پیدا کرنا چاہتے ہیں مگر شبلی ایک مدرس کی طرح اپنے دعویٰ کو واضح، صاف اور روشن کرنا چاہتے ہیں، سرسید کی مذہبی تحریریں پر زور تو ہیں مگر شبلی کی طرح واضح نہیں۔"

سرسید کے مقالات کی زبان عام فہم تو ہے مگر سنجیدگی اور متانت نے شگفتگی پیدا نہیں ہونے دی، سرسید کی تحریروں میں ظرافت اسی حد تک ہے جس حد تک ان کی سنجیدگی، متانت اور مقصد کو گوارا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ سرسید نے نثری اسلوب کے انشاء میں کیا حصہ لیا؟ اس کا جواب ڈاکٹر سید محمد عبداللہ کے الفاظ میں سنیئے۔

سرسید نے انشا کی پرانی رسموں کو توڑ کر نثر کو تمام علمی اور ادبی مضامین کے لیے ذریعۂ اظہار بنا دیا۔ طرزِ ادا کے مقابلے میں مدعا نویسی اور مطلب نگاری کو تحریر کا مقصد اصلی ٹھہرا۔ انھوں نے تحریر کی جذباتی بنیادوں کی اہمیت جتلائی اور یہ ثابت کیا کہ تحریر میں اثر باہر سے نہیں آتا بلکہ اس کا سرچشمہ لکھنے والے کے قلب میں ہے۔"

المختصر سرسید نے اردو نثر کی ماہیت اور اس کے نصب العین کے متعلق پرانے نقطہ نظر کی اصلاح کی انہوں نے واضح کیا کہ ادب بیکاروں کا مشغلہ نہیں بلکہ فقط عین حیات ہے یہ صرف لفظوں کی بازی گری نہیں دل اور قلبی واردات کی عکاسی بھی ہے سرسید نے شاید پہلی دفعہ اس حقیقت کو بے نقاب کیا کہ ادب کی تخلیق میں قاری کا وجود بھی بنیادی اہمیت رکھتا ہے "جو اپنے دل میں ہو وہی دوسرے کے دل میں پڑے تاکہ دل سے نکلے اور دل ہی میں بیٹھے۔"

سرسید کے اس تصور میں قاری کو اتنی ہی اہمیت حاصل ہے جتنی خود ادیب کو اس لحاظ سے سرسید نے صاف صاف بتا دیا کہ ادب ایک انفرادی مظاہرہ ہی نہیں بلکہ ایک اجتماعی مجاہدہ بھی ہے۔

سرسید کی فکری کوشش سے نہ صرف خیالات میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ بلکہ اخباروں اور رسالوں کی عبارت نہایت عمدہ اور صاف ستھری ہوگئی، قدیم اندازِ عبارت آرائی کا رواج کم ہوگیا، بھاری، موٹے اور بھدے الفاظ کے بوجھ سے زبان آزاد ہوگئی۔ اس نئے اور صاف ستھرے انداز نے اردو میں جان ڈال دی۔

سرسید مشکل سے مشکل اور دقیق سے دقیق مضمون کو نہایت صاف اور بے تکلف زبان میں ادا کر سکتے تھے ان کی عبارت ادائے مطلب میں کبھی خام نہیں ہوتی یقیناً یہ جرائد نگاروں میں بہت بلند مرتبہ کے مالک تھے ان کا قلم زبردست، تبحر علمی بہت اعلیٰ تھا۔ طرزِ تحریر پر زور مگر صاف اور سادہ تھی انہوں نے طرز ظہوری بیدل پر ضرب کاری رسید کی اور یہ ثابت کر دیا، کہ سادہ اور بے تکلف عبارت میں تصنع سے زیادہ خوبیاں ہیں۔

سرسید نے نہ صرف اردو نثر نگاری کو تکلف و تصنع سے پاک کر کے ایک نئے اور عام فہم اسلوب کو رواج دیا۔ بلکہ اردو نثر کے دامن کو جدید افکار، جدید نظریات اور جدید علوم سے بھی مالا مال کیا، ان کی تحریریں اردو کی تقریباً تمام اصناف ادب پر حاوی ہیں انہوں نے اردو علم و ادب کا کوئی پہلو اور موضوع ایسا نہیں چھوڑا جس پر انہوں نے کچھ تحریر نہ کیا ہو انہوں نے اردو کو علمی زبان بنایا۔

حامد حسین قادری گویا ہیں۔ کہ

"پوری انیسویں صدی میں کوئی دوسرا مصنف ایسا نہیں ہے جس نے تعداد میں اتنی زیادہ، مضامین میں اتنی مختلف، ضخامت میں اتنی گراں، خوبیوں میں اتنی اعلیٰ، فوائد میں اتنی کثیر۔ اثر میں اتنی وسیع تصانیف کی ہوں۔"

سرسید کی مندرجہ بالا ان گنت نثری صفات کے پیش نظر یہ کہنا یقیناً بے محل نہ ہوگا کہ سرسید فی الواقع جدید اردو نثر نگاری کے بانی ہیں۔

سوال: سرسید احمد خان کا مسلمانوں کی سیاسی سماجی اور ادبی زندگی پر کیا اثر پڑا۔

جواب: سرسید کا اثر نثر، نظم، تنقید، شاعری، سوانح نگاری، تاریخ نویسی، صحافت مکتوب نگاری، انداز بیان غرضیکہ اردو ادب کی ہر شاخ پر گہرا اثر پڑا ہے۔

سرسید نے صحافت کے میدان میں قدم رکھا تو اس کی سادہ روش قائم کی۔ انہوں نے سوسائٹی کی طرف سے ۱۸۶۶ء میں انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے نام سے ایک اخبار نکالا جس نے مسلمانوں کے خیالات میں بڑی تبدیلی پیدا کی۔ سرسید نے مسلمانوں کی اخلاقی سماجی اور ادبی اصلاح کے لیے ۱۸۷۰ء میں ایک رسالہ تہذیب الاخلاق نکالا، تہذیب الاخلاق کے مضامین نے اردو ادب اور مسلمانوں کی سیاسی اور تعلیمی زندگی میں بڑا انقلاب پیدا کیا۔ ان کی کوششوں سے اردو زبان ترقی کے ایسا مقام پر پہنچ گئی، کہ اس میں بڑے بڑے انشار پرداز اور صاحب طرز ادیب پیدا ہوئے۔ اس دور کے تقریباً تمام اچھا لکھنے والوں نے تہذیب الاخلاق کے ساتھ تعاون کیا اس رسالے کے ذریعے سرسید نے جہاں اردو نثر میں ایک نئے اسلوب کی بنیاد رکھی وہاں مضمون نگاری اور مقالہ نگاری کے صنف کو رواج دیا، بڑے بڑے ادیب جن میں شرر اور محسن الملک وغیرہ شامل ہیں اس صنف میں طبع آزمائی کرنے لگے۔

سرسید ایک مقناطیسی شخصیت کے مالک تھے ان کے ارد گرد بڑی بڑی قابل ہستیاں جمع ہو گئیں، ان عظیم شخصیتوں میں محسن الملک، وقار الملک، مولوی چراغ علی، مولوی ذکاء اللہ، الطاف حسین حالی اور مولانا شبلی تھے، اردو ادب کے عناصر خمسہ بھی سرسید کی پُراثر شخصیت کے مرہون منت تھے، سرسید نے ان کی حوصلہ افزائی کی، ان کی محبت نے ان کے اندر نئی روح پھونک دی، ان کی صلاحیتوں اور قوتوں کو جلا بخشی۔ ان کی انشا پردازی اور نثر نگاری میں پرانی روش موجود تھی وہ ختم کر دی۔ اور نئے انداز کی نثر کی ابتدا ہوئی۔

سرسید کی ادبی سرگرمیوں اور مشفقانہ سرپرستیوں کے اثرات بہت وسیع اور گہرے تھے، ان کی وجہ سے بہت سے مسلمان نامور اہل قلم پیدا ہوئے۔ مولانا عبدالحلیم شرر، مولوی عبدالحق، مولوی عزیز اللہ اور مولانا ظفر علی خان اس دور کی پیداوار ہیں۔ نثر اردو کا یہ سارا دور سرسید کا پیدا کردہ ہے۔ تاریخ ادب اردو کا روشن ترین دور یہی ہے اسی دور میں نثر اردو کی تمام اصناف بام عروج تک پہنچیں۔

سرسید احمد خان نے اردو زبان کی اصلاح، اس کی نشوونما اور ترقی اور اردو ادب کی اشاعت کے لیے جتنی کوششیں کیں ان کا اثر مسلمانوں کی سماجی زندگی پر بھی پڑا۔ انہوں نے مسلمانوں کی سماجی زندگی میں زبردست

انقلاب پیدا کیا، مسلمانوں کو قعرِ مذلت سے نکالا۔ اور انہیں حیات نو عطا کی معاشی اور معاشرتی طور پر مسلمانوں کی زبوں حالی قابلِ رحم تھی۔ سرسید نے انہیں ذلت کے اس گڑھے سے نکالنے کی پوری سعی کی اور مسلمانوں کو ایک باوقار، پُر اعتماد اور خوددار قوم بنانے کی کوشش کی۔

انگلستان کے قیام کے دوران سرسید مغربی تہذیب اور مغربی علوم کی چکا چوند دیکھ آئے تھے، وہ چاہتے تھے کہ مسلمان بھی مغربی علوم حاصل کر کے اور مغربی تہذیب کے اثرات قبول کر کے ایک ترقی یافتہ قوم بن جاتی، سرسید کی آنکھیں مغربی تہذیب کی ظاہری چمک دمک سے اس قدر چندھیا گئی تھیں، کہ انہیں اپنی تہذیب معاشرہ میں کوئی خوبی نظر نہیں آتی تھی۔

سرسید صرف ادب وانشاء کی اصلاح نہیں چاہتے تھے۔ بلکہ مسلمانوں کی مذہبی اخلاقی اور سماجی اقدار کی بھی اصلاح چاہتے تھے، وہ چاہتے کہ ہندوستان میں ایسا معاشرہ قائم ہو جائے جیسا کہ انگلستان میں قائم ہے۔ لوگوں کے اخلاق درست ہو جائیں، وہ جھوٹ بولنا ترک کر دیں اور سچ بولنے کو اپنا شعار بنالیں ایک دوسرے کے ساتھ نیکی کا برتاؤ کریں، حسن سلوک سے پیش آئیں۔ ان کے اندر مروت اور بردباری کی خصوصیت پیدا ہو جائے۔

اس اصلاحی مقصد کے لیے سرسید نے تہذیب الاخلاق میں بے شمار مضامین لکھے جن میں رسوم ورواج کی پابندی کے نقصانات، بحث وتکرار، پابندیٔ وقت وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

تہذیب الاخلاق کی اصلاحی مہم کا دائرہ بہت وسیع تھا، ہر فرد کے اخلاق کی اصلاح، قوم کی اصلاح تکمیل تہذیب وشائستگی اور قومی عزت کا احساس پیدا کرنا، قوم کو جدید ترقیات علمی کی طرف راغب کرنا، علمی نقطۂ نظر کی اصلاح، دینی زاویے کی اصلاح اور قوم کے اندر زندہ دلی پیدا کرنا اس کے فرائض میں شامل تھا۔

سرسید نے اپنے ایک مضمون "کن کن چیزوں میں تہذیب چاہیئے"، میں ۲۹ اصول ایسے قائم کئے ہیں جن پر بااصول زندگی اور شائستگی کا دارومدار ہے۔ ان میں بے تعصبی، قومی ہمدردی آزادیٔ رائے، خلوص، سچائی، دوستوں سے مخلصانہ مراسم، بے غرضی، ضبطِ اوقات، مہذب گفتگو، شائستہ، صاف طریقہ بود وباش، عمدہ لباس، کھانے پینے میں صفائی وپاکیزگی کی بڑی ضرورت جتائی ہے۔

سرسید احمد خاں نے دو قومی نظریے کی بنیاد رکھی، انہوں نے ابتدا ہی میں یہ اندازہ لگالیا کہ مسلمان ہندوؤں کے ساتھ مل کر نہیں رہ سکتے دونوں قوموں کی تہذیبی، مذہبی اور سیاسی اقدار میں زمین وآسمان کا فرق ہے۔ یہ دونوں قومیں مل کر نہیں رہ سکتیں۔

ان کی سیاست کا ایک پہلو یہ تھا کہ مسلمان انگریزی حکومت کو خوش دل سے قبول کریں، انگریزوں کے ساتھ مصالحت و مفاہمت پیدا کریں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ مغربی علوم سے پوری طرح بہرہ ور ہوں، مغربی تہذیب کے اچھے پہلوؤں کو اپنائیں تاکہ انگریزوں اور مسلمانوں کے درمیان مغائرت باقی نہ رہے۔

سرسید احمد خان سمجھتے تھے کہ مسلمان جو بازی ہار چکے ہیں اسے جیتنا اب ان کے بس کا روگ نہیں ہے۔ زمانے کے ساتھ ستیزہ کاری کے بجائے اس سے سازگاری کی کیفیت پیدا کرو۔ مسلمانوں کے اندر وہ قوت و صلاحیت باقی نہیں رہی تھی جس سے چھینا ہوا تاج و تخت حاصل کر سکتے۔

سرسید کے نزدیک یہ ضروری تھا کہ مسلمان اپنے بکھرے ہوئے شیرازے کو اکٹھا کریں۔ تعلیم حاصل کریں۔ اس غرض کے لیے انہوں نے علی گڑھ کالج کی بنیاد رکھی، علی گڑھ کالج کی تعلیم و تربیت نے مسلمانوں کے اندر سیاسی شعور پیدا کیا، مسلمانوں کے اندر سیاسی بیداری کی ایک لہر پیدا ہو گئی۔ اس سیاسی بیداری کا اثر تھا کہ اقبال اور جناح جیسے مسلمان رہنماؤں نے پاکستان جیسی اسلامی مملکت کے نظریہ کی تخلیق کی اور بڑی سعی و جہد اور تگ و دو سے ایک الگ ملک پاکستان قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے۔ یہ سرسید کی سیاسی پالیسی کا نتیجہ تھا کہ مسلمان ایک الگ قوم کا تشخص قائم رکھنے کے لیے مسلم لیگ کے جھنڈے تلے اکٹھے ہو گئے اور اپنی منزل حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے۔ اصل میں دیکھا جائے تو پاکستان کے اصل بانی سرسید ہیں۔ انھیں مسلمانوں کی سیاسی بیداری کا سب سے بڑا علمبردار کہا جا سکتا ہے ......۔

سوال: علی گڑھ کی تحریک پر ایک مختصر نوٹ لکھیے۔

جواب: ایک ڈچ مبصر نے سید جمال الدین مفتی محمد عبدہٗ اور سرسید کا موازنہ کرنے بعد یہ رائے ظاہر کی ہے کہ قابلیت اور ٹھوس اسلامی خدمات کے اعتبار سے سرسید انیسویں صدی کے سب سے بڑے مسلمان ہیں۔ یہ رائے بالکل صحیح ہے کیونکہ جب سرسید نے اپنی قومی خدمات شروع کیں اس وقت مسلمان منتشر تھے، تعلیمی سیاسی اور تمدنی اعتبار سے ذلیل تھے۔ ان کا کوئی مرکز نہ تھا اور وہ روز بروز پستی کی طرف جا رہے تھے لیکن سرسید نے انہیں خواب غفلت سے بیدار کر دیا۔ اور کالج کے قیام میں قوم کے بہترین افراد حالی، محسن الملک، شبلی، نذیر احمد اور ذکاء اللہ سب نے ان کا ساتھ دیا۔ شبلی نے اپنی مثنوی "صبح اُمید" میں سرسید کی کوششوں کا حال بڑے دلپذیر انداز میں لکھا ہے۔ ان کے کارناموں کی جھلک یوں دکھائی ہے۔

وہ دوڑ چلے جو یا بگل تھے — آندھی ہوئے جو افسردہ دل تھے
جو تھا وہ عجیب جوش میں تھا — مخمور بھی ابتو ہوش میں تھا

سرسید کو قومی خدمات کا جو صلہ ملا اس کی تصویر یوں کھینچی ہے

ناکام رہا صدائیں دے کر — دشنام سُنی دعائیں دے کر
لعل اس نے دے شرار پائے — گل نذر کئے تو خار پائے
جور اس نے سہے کرم کے بدلے — لطف اس نے کئے ستم کے بدلے

ادبی نقطہ نگاہ سے ”علی گڑھ تحریک“ کے تمام پھل شیریں تھے جدید اُردو ادب کا آغاز یہیں سے ہوا۔ سرسید سید اور ان کے دوستوں نے مقفٰے اور مسجع نثر کا خاتمہ کر کے سادہ اسلوب بیان اختیار کیا۔ شبلی نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ ”جو چیزیں بالخصوص ان کی توجہ کی بدولت ذرہ سے آفتاب بن گئیں ان میں ایک اردو لٹریچر بھی ہے۔“

حالی بلاشبہ نئی اردو شاعری کے امام تھے اور مسلمانوں کی تاریخ اور فارسی شاعری کو شبلی نے قوم میں رائج کیا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ”علی گڑھ تحریک“ نے قوم کو جس رنگ میں رنگا وہ مذہبی نہیں تھا۔ اس تحریک کا مقصد احیائے دین نہ تھا۔ بلکہ قوم کی تعلیمی اور اقتصادی پستی کو دور کرنا۔ یہی وجہ ہے کہ علی گڑھ کے فارغ التحصیل طلبہ کی زندگی میں مذہبی رنگ نمایاں نہیں ہے۔

علی گڑھ کا اہم ترین مقصد اعلیٰ تعلیم (انگریزی) کی اشاعت تھا اور اس میں اسے کامیابی ہوئی۔ مسلمانوں میں تعلیم کا چرچا بھی ہوگیا اور علی گڑھ کے تعلیم یافتہ افراد کو سرکاری ملازمت بھی مل گئی۔

کالج کا زرین دور محسن الملک کے ساتھ ختم ہوگیا، اس کی وجہ یہ تھی کہ ان کے بعد پرنسپل کے اختیارات بہت لامحدود ہوگئے تو تعلیمی نتائج اچھے نہیں نکل سکتے۔

لیکن اس سلسلہ میں ایک اہم واقعہ ۱۹۰۲ء میں ایسا پیش آیا جس کی وجہ سے مسلمانوں کو یہ کہنے کا موقع مل گیا کہ جس کالج میں غیر مسلم پرنسپل کو اس قدر اختیارات ہوں وہ مسلمانوں کی درسگاہ کہاں ہے؟ اس کی تفصیل یہ ہے کہ جب ۱۹۰۲ء میں مولانا محمد علی مرحوم آکسفورڈ سے بی اے کر کے واپس آئے تو محسن الملک نے چاہا کہ وہ اسٹاف میں شامل ہو جائیں لیکن کالج کے انگریز پرنسپل تھیوڈور ماریسن نے ان کی سخت مخالفت کی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ محمد علی جیسے جوہر قابل کو کالج میں نوکری نہ مل سکی۔

اسی زمانہ میں علی گڑھ کالج میں اولڈ بوائز کی دو پارٹیاں ہو گئیں جن کی رقابت نے کالج کی اجتماعی زندگی کو بہت ناخوشگوار بنا دیا۔

جب ۱۹۱۲ء میں نواب وقار الملک مستعفی ہوئے تو انہی کی تحریک پر نواب محمد اسحاق خان رئیس جہانگیر آباد کالج کے سکرٹری منتخب ہوئے۔ ان کے زمانہ قیادت میں یونیورسٹی کی تحریک روبہ ترقی رہی ۱۹۱۷ء میں یورپین اسٹاف نے متفقہ طور پر استعفار دیدیا لیکن نواب صاحب نے صورت حالات پر قابو پالیا۔

ہز ہائنیس آغا خان نے یونیورسٹی کے لیے بیس لاکھ روپیہ جمع کیا لیکن جب حکومت کی یہ پہلی شرط پوری ہو گئی تو اس نے مزید ایسی شرطیں عائد کیں کہ تمام ذی ہوش اکابر قوم مثلاً وقار الملک، مولانا محمد علی، مولانا ابوالکلام آزاد اور مولانا شبلی نے ان کی مخالفت کی۔

لیکن ہندوؤں نے ان شرطوں کو قبول کر کے بنارس میں ہندو یونیورسٹی قائم کر لی اس لیے مجبور ہو کر مسلمانوں نے بھی ۱۹۲۱ء میں ان شرائط کو منظور کر لیا۔ اور کالج یونیورسٹی میں تبدیل ہو گیا۔

سوال: سرسید احمد خان کے عہد کا سب سے عظیم کارنامہ علی گڑھ کی تحریک ہے۔ اس تحریک کا کچھ ردعمل بھی ہوا۔ آپ اس ردعمل کے بارے میں کیا جانتے ہیں۔ اختصار سے بیان کیجیئے۔

جواب: اگرچہ سرسید کے عقائد کے خلاف علمائے دیوبند نے کئی رسائل لکھے لیکن ان بزرگوں نے اعتدال اور متانت کو بہر حال ملحوظ رکھا۔ اسی زمانہ میں سرسید کی مخالفت یورپ میں ایک ایسے حلقہ کی طرف سے ہوئی جو بظاہر مذہب کا علمبردار نہیں تھا۔ اور اس نے مخالفت میں اوچھے ہتھیار استعمال کیے۔ اس حلقہ کا مرکز لکھنؤ کا اخبار اودھ پنچ تھا۔ سرسید کی مخالفت میں اودھ پنچ کی ترجمانی سید اکبر حسین اکبر آلہ آبادی نے کی مولوی محمد یحییٰ انتہا اودھ پنچ کے ذکر میں لکھتے ہیں کہ اس زمانہ میں سرسید کے ہر کام پر نکتہ چینی کرنا اکبر کا فرض تھا اور اس کی اشاعت کے لیے اودھ پنچ کے صفحات وقف تھے۔

اکبر نے سرسید اور علی گڑھ اور جدید تعلیم کے متعلق صدہا اشعار لکھے ہیں جن میں سے بعض اشعار اس اس قدر پر لطف ہیں کہ اکبر کے مخالفین بھی ان کی داد دینے پر مجبور ہو گئے۔ علی گڑھ کالج اور یونیورسٹی کے متعلق اکبر کی رائے کا اندازہ ان اشعار سے ہو سکتا ہے۔

ابتدا کی جناب سید نے ۔۔۔ جن کے کالج کا اتنا نام ہوا
انتہا یونیورسٹی پہ ہوئی ۔۔۔ قوم کا کام اب تمام ہوا

اکبر نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں جو اشعار سرسید کے متعلق لکھے ان میں ذاتیات کا پہلو بہت نمایاں تھا مگر رفتہ رفتہ یہ رنگ کم ہوتا گیا۔ چونکہ انہوں نے اسباب کا اندازہ کر لیا تھا کہ جدید تعلیم کی مخالفت

مصلحت کے خلاف ہے اس لئے بعد میں انہوں نے ایسے اشعار لکھے جن میں نئی تعلیم کی مخالفت کے بجائے اسبات پر زور دیا کہ نئے علوم کی تحصیل کے ساتھ ساتھ مذہب اور قومی شعائر کا بھی خیال رکھا جائے۔

رفتہ رفتہ اکبر کا دل سرسید کی طرف سے صاف ہوتا گیا اور انہوں نے سرسید سے اختلاف کے باوجود ان کی شخصی خوبیوں کی قدر کرنی شروع کر دی۔ چنانچہ ۱۸۹۲ء میں انہوں نے ان شعار میں سرسید کی خدمت کا اعتراف کیا۔

سید کے دل میں نقش ہوا اس خیال کا ڈالی بنائے مدرسے کر خدا کا نام
صدمے اٹھائے رنج سہے گالیاں سنیں لیکن نہ چھوڑا قوم کے خادم نے اپنا کام
دکھلا دیا زمانہ کو زورِ دل و دماغ بتلا دیا کہ کرتے ہیں یوں کرنے والے کام

اسلامی ہند کی ادبی اور ذہنی تاریخ میں اکبر کو بڑی اہمیت حاصل ہے انہوں نے ظریفانہ اور طنزیہ نظموں میں اپنی جودتِ طبع اور مضمون آفرینی کی بدولت ایسا کمال حاصل کیا کہ اس طرز شاعری میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے، لیکن ایک تعمیری مفکر کی حیثیت سے ان کا پایہ حالی یا اقبال سے پست ہے۔ وہ وقتی مسائل کے مختلف پہلوؤں کو بہت آسانی سے دیکھ لیتے تھے اور ان کے متعلق انہیں ایسے ایسے نکتے سوجھ جاتے تھے جو حالی یا اقبال کو نہیں سوجھتے لیکن انسانی زندگی کے بنیادی مسائل پر ان کی نظر حالی یا اقبال کی طرح گہری نہ تھی۔ علاوہ بریں ان کی طبیعت میں حالی کی سی راست بینی اور ہمواری بھی نہ تھی۔ وہ جدید تعلیم کے نقائص تو دیکھ سکتے تھے۔ لیکن پرانی نسل کے عیوب پر ان کی نظر نہ تھی۔

یہی نہیں، اگر اکبر کے ذاتی حالات اور عملی کارناموں کو دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ خود ان کی زندگی محتاج اصلاح تھی۔ دنیا کے سامنے تو وہ مذہب کے وکیل اور ترجمان اور نئی نسل کی کمزوریوں پر معترض نظر آتے ہیں مگر جب ہم ان کی زندگی کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایسے واقعات نظر آتے ہیں جن کا ارتکاب دنیادار لوگ شاید ہی کرتے ہوں مثلاً اپنی پہلی بیوی اور ان کی اولاد کے ساتھ ان کا سلوک سراسر ظالمانہ تھا۔ بزم اکبر کے عنوان سے جو کتاب حال میں شائع ہوئی ہے اس پر اکبر کے ہم خیالوں کی طرف سے اختلافی تبصرے نکلے ہیں چنانچہ برہان نے لکھا ہے کہ "افسوس ہے کہ اکبر کے نجی حالات میں مولف نے ایسی باتیں لکھ دی ہیں جو شرقی تذکرہ نویسی کے شایان نہیں ہیں۔ اس کتاب سے اکبر کی اس حیثیت کو جو اب تک مسلم رہی ہے نقصان پہنچنے کا احتمال ہے"

لیکن جو شخص قوم کی رہنمائی کا مدعی ہو اور احیائے مذہب کا دم بھرتا ہو اس کی علمی اور نجی زندگی سے

آگاہ ہونا بہت ضروری ہے تاکہ یہ اندازہ کیا جا سکے کہ وہ شخص خود ان اصولوں پر کہاں تک عامل ہے جن کی وہ دوسروں کو تلقین کرتا ہے ، جو شخص سرسید کی کمزوریوں پر ہنستا ہے اس کی نجی زندگی ضرور دیکھی جائے گی کہ وہ خود کہاں تک ان کمزوریوں سے پاک ہے ؟

حقیقت حال یہ ہے کہ اکبر کو ایک بلند پایہ تعمیری مفکر سمجھنا صحیح نہیں ہے وہ محض ایک ظریف اور نکتہ رس شاعر تھے۔ لیکن اس تنقید سے ان کی عظمت یا ان کے کام کی اہمیت کم نہیں ہو سکتی ایک طنز گو شاعر بالعموم ایک مفکر یا رہنما نہیں ہوتا۔ وہ نئی رائیں نہیں سمجھاتا بلکہ جب قوم حدِ اعتدال سے متجاوز ہو جاتی ہے تو وہ اسے اعتدال کا راستہ دکھاتا ہے۔ اور اکبر نے یہی کام کیا جس کے لیے وہ ہمارے شکریہ کے مستحق ہیں جب قوم نے تقلید مغرب میں اعتدال سے تجاوز کیا تو انہوں نے اس طرز عمل کے خلاف اپنے طنزیہ اشعار میں موثر احتجاج کیا۔

ندوہ کا مقصد مسلمانوں کے خیالات اور طرز تعلیم کو نئے حالات کے مطابق بدلنا تھا۔ اور اس لحاظ سے ندوہ کے مقاصد علی گڑھ کے مقاصد کا تکملہ تھے یہی وجہ ہے کہ سرسید اور محسن الملک دونوں کی ہمدردی ندوہ کے ساتھ تھی چنانچہ مولانا شبلی ایک مضمون میں لکھتے ہیں۔

> "جب ندوہ قایم ہوا تو سرسید مرحوم نے اس کی تائید میں متعدد آرٹیکل لکھے اور علی گڑھ میں ایک کانفرنس کے اجلاس میں محسن الملک نے ایک ریزولیوشن ندوہ کی تائید میں پیش کیا اور سید محمود نے اس کی تائید کی۔ ڈھاکہ کانفرنس میں ندوہ کی تائید کی ریزولیوشن دوبارہ پیش ہوا اور وقار الملک نے اس کی تائید کی۔"

لیکن زمانہ انقلاب دیکھیے کہ آگے چل کر یہی ندوہ علی گڑھ کا سب سے بڑا حریف بن گیا اور وہ بھی ایسے شخص کی بنا پر جس نے مدتوں علی گڑھ سے فیض حاصل کیا تھا۔ ہماری مراد مولانا شبلی سے ہے جو سولہ سال تک علی گڑھ میں عربی فارسی کے پروفیسر رہے یہیں رہ کر انہوں نے آرنلڈ سے فرنچ سیکھی اور سرسید کی صحبت نے ان کی قلب ماہیت کی (بقول مولانا مہدی حسن "شبلی نے مولویت علی گڑھ پہنچ کر چھوڑی") اندریں حالات یہ سوال نہایت برمحل ہے کہ پھر شبلی، سرسید اور ان کے کاموں کے اس قدر مخالف کیوں ہو گئے ؟

حالانکہ مذہبی عقائد میں شبلی، سرسید سے بہت پیچھے نہ تھے (مثلاً الکلام میں وہ علانیہ معتزلی نظر آتے ہیں۔ دیوبندی علما ان سے بھی اسی قدر ناخوش تھے جس قدر سرسید سے۔ اب رہے سرسید کے سیاسی خیالات تو شبلی برسوں سرسید کے گن گاتے رہے علاوہ بریں عملاً شبلی جس پالیسی پر کاربند رہے اس کا اندازہ اس عرضداشت سے ہو سکتا ہے جو اپنی وفات سے کچھ عرصہ پہلے انہوں نے یوپی گورنمنٹ کے چیف

سیکرٹری کو بھجوائی تھی۔ اس میں لکھتے ہیں۔ "میں مدت العمر کبھی انگریزی حکومت کا بدخواہ نہیں رہا چنانچہ اس پر میری تمام تصانیف شاہد ہیں اس سے بڑھ کر یہ کہ ۱۹۰۸ء میں میں نے الندوہ میں ایک مضمون کے ذریعہ سے یہ ثابت کیا کہ مسلمانوں پر انگریزی حکومت کی اطاعت اور وفاداری مذہباً فرض ہے"۔

سید سلیمان ندوی نے اپنے استاد کو اس "جرم" سے بری کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن بالکل بے سود کیونکہ یہ عرضداشت شبلی نے خود مولانا عبدالماجد سے لکھوائی تھی۔ اگر سید سلیمان صاحب کا خیال درست تسلیم کیا جائے تو پھر مولانا عبدالماجد کی سنگدلی کی نسبت کیا کہا جائے کہ انہوں نے ایسی تحریر مکتوبات کے ساتھ شائع کر دی؟

مذہبی اور سیاسی اختلافات کے علاوہ سرسید کے جس فعل سے بعض لوگ ناخوش ہیں وہ ٹرسٹی بل کے متعلق ان کا طرز عمل تھا۔ لیکن شبلی خود اس بل کے حامی تھے اور سید محمود کی حمایت میں وہ سرسید سے بھی آگے تھے۔ اندریں حالات سرسید سے شبلی کی مخالفت اس قدر حیرت انگیز ہے کہ شبلی کے ایک مداح نے اس کا سبب ان کے پیچیدہ کیریکٹر میں تلاش کیا ہے۔ مہدی حسن صاحب لکھتے ہیں کہ جس طرح ایک خوبصورت دوسری پرکالۂ آتش کو نہیں دیکھ سکتی اسی طرح شبلی بھی سرسید کے عروج کو نہ دیکھ سکے۔ دراصل اس مخالفت کی تہ میں رشک کا جذبہ کارفرما معلوم ہوتا ہے۔

مولانا عبدالحلیم شرر کے یہاں سے بھی اس قیاس کی تائید ہوتی ہے وہ لکھتے ہیں کہ دنیا نے شبلی کو سرسید کی فوج کے ایک نامی پہلوان کی حیثیت سے دیکھا اور مولانا اس ثانوی حیثیت کو ناپسند کرتے تھے۔

کچھ بھی ہو شبلی نے علی گڑھ سے علیحدہ ہو جانے کے بعد سرسید سے انصاف نہیں کیا۔ انہوں نے سرسید کی سوانح عمری کے خلاف جو کچھ لکھا اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ سرسید کی ستائش کو ناپسند کرتے تھے۔ چنانچہ جب مولوی عبدالحق صاحب نے حیات جاوید (سرسید کی لائف) کا ایک نسخہ حالی کی طرف سے شبلی کی خدمت میں پیش کیا تو شکریہ تو رہا ایک طرف، دیکھتے ہی فرمایا "یہ کتاب کذب و افترا کا ایک آئینہ ہے"۔

علی گڑھ کالج کے طلبا اور نئے تعلیم یافتہ طبقہ سے شبلی کو بعض جائز شکایات بھی تھیں۔ جن کا باعث مولانا کی ذاتی خوبیاں تھیں۔ چونکہ شبلی کی ان خصوصیات کا اثر قوم کی ذہنی زندگی پر بھی پڑا ہے اس لیے ہم ان کا مطالعہ قدرے تفصیل کے ساتھ کریں گے۔

بات یہ ہے کہ شبلی طلب علم کے معاملہ میں بہت حریف تھے۔ انہوں نے اپنے زمانہ کے بہت سے نامور علماء سے فیض حاصل کیا۔ اور جب وہ علی گڑھ میں پروفیسر ہوئے تو بھی یہ سلسلہ جاری رہا چنانچہ انہوں نے سرسید اور آرنلڈ سے بہت کچھ سیکھا۔ یہیں ان میں تحقیق اور تالیف کا شوق پیدا ہوا۔ خلاصہ کلام یہ ہے کہ انہوں نے ہندی مسلمانوں میں تاریخ کے مطالعہ کا ذوق پیدا کیا۔

چونکہ علی گڑھ کالج کا علمی معیار بہت پست تھا یہی وجہ ہے کہ علی گڑھ نے نہ تو کوئی زبردست اسکالر یا مصنف پیدا کیا اور نہ کوئی علمی روایات قائم کیں۔ اسی لیے مولانا کو علی گڑھ سے ہمیشہ شکایت رہی اور ان کی یہ شکایت بالکل بجا تھی۔ حالی کو بھی کالج سے یہی شکایت تھی۔

لیکن شبلی نے اس کے متعلق جو طرز عمل اختیار کیا اس سے کسی قسم کی اصلاح نہیں ہو سکتی تھی۔ اگر ان شکایات کا بغور مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان سے علی گڑھ کی اصلاح مقصود نہ تھی بلکہ ندوہ کی برتری ثابت کرنی مقصود تھی۔

اگر شبلی کی شکایات قومی ہمدردی پر مبنی تھیں تو انہیں لازم تھا کہ جب انہیں کوئی جوہر قابل نظر آتا تو اس کی حوصلہ افزائی کرتے۔ شیخ الہند مولانا محمود الحسن صاحب مرحوم کو کالج کے طلبہ سے شبلی سے بہت زیادہ شکایات تھیں لیکن وہ ہمیشہ اچھے طلبہ کی حوصلہ افزائی کرتے تھے۔

لیکن شبلی کے قلم سے کالج کے کسی طالب علم کے متعلق کوئی کلمۂ خیر نہیں نکلا۔ مولانا ظفر علی خان کی نسبت جو رائے انہوں نے اپنے خطوط میں ظاہر کی تھی اس سے سب لوگ آگاہ ہیں۔ اقبال کے متعلق البتہ انہوں نے کسی قدر کشادہ دلی سے کام لیا اور کہا کہ "جب آزاد اور حالی کی کرسیاں خالی ہوں گی تو لوگ انہیں ڈھونڈیں گے"۔

حقیقت یہ ہے کہ شبلی اور ان کے جانشینوں کے دل و دماغ میں علی گڑھ کالج اور ندوۃ العلماء کا فرق اس درجہ راسخ ہے کہ وہ جدید تعلیم کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے وہ اپنے حریفوں پر چوٹ کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے۔ نواب وقار الملک کی وفات پر شبلی تو زندہ نہیں تھے۔ لیکن ان کے جانشین سید سلیمان ندوی نے معارف میں ندوہ کی ترجمانی اس طرح کی۔

یہ ہستی گرانمایہ جس نے ۲۸ جنوری ۱۹۱۷ء کو رحلت کی ہمارے قافلے کا آخری مسافر تھا۔ . . . اب ہماری قسمت کے مالک عربی مدارس کے شملے نہ ہوں گے بلکہ انگریزی درسگاہوں کے ہیٹ اور جبّے ہوں گے۔ اب لیڈری کے لیے جوشِ دل اور اخلاصِ عمل ضروری نہ ہوگا۔ بلکہ صرف ایک کامیاب عہدہ اور عمدہ سوٹ۔

ندوہ پارٹی میں جدید تعلیم کی مخالفت روز بروز بڑھتی ہی گئی۔ چنانچہ سید صاحب کے ریمارکس سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے کہ انہیں اس بات کا ملال ہے کہ انگریزی دان طبقہ کے لوگ قوم کی علمی رہنمائی کے لیے کیوں کوشش کر رہے ہیں۔

تعجب کی بات یہ ہے کہ اقبال کا ذکر آتا ہے تب بھی ندوہ کے علماء نئی تعلیم کی شکایت بلکہ مذمت کرتے ہیں۔ چنانچہ سید سلیمان صاحب اقبال کی وفات پر لکھتے ہیں "واقعہ یہ ہے کہ نئی تعلیم نے ساٹھ ستر برس

طویل دور میں دو ہی سچے مسلمان غمخوار پیدا کیے ایک محمد علی مرحوم اور دوسرا محمد اقبال مرحوم۔"

شاید ہماری قومی زندگی میں شبلی کا صحیح مقام متعین کرنے کا وقت ابھی نہیں آیا۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ سرسید کے حلقہ میں ان کے بعد شبلی جیسی جامع الصفات ہستی کوئی نہ تھی۔ قلیل مدتِ حیات اور کمزور صحت کے باوجود شبلی نے جو کچھ کر دکھایا کیا وہ ایک معجزہ سے کم ہے۔؟

جب شبلی نے وفات پائی تو مشہور ادیب مہدی حسن سید سلیمان صاحب ندوی کی جانشینی کے متعلق شبہات ظاہر کیے۔ ان کا ایک سبب تو سید صاحب کا کمزور طرز تحریر ہوگا۔ ان کے طرز بیان سے شبلی کی پختگی اور نفاست مفقود ہے۔ سید صاحب کی جس دوسری خصوصیت کے مہدی حسن شاکی تھے اس کے لیے انہوں نے "میانجیت" کا لفظ تراشا تھا۔ یعنی قدامت پسندی، کورانہ وضعداری اور عقل کی فربہی۔

شبلی نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا تھا لیکن سید صاحب کا مشاہدہ محدود ہے ان کی زیادہ تر عمر دار المصنفین (اعظم گڑھ) میں گزری۔ یہ گوشۂ تنہائی علمی پیداوار کے لیے تو مفید ثابت ہوا لیکن اس کی وجہ سے ان کی تصانیف کا معیار بلند نہ ہو سکا وہ جدت پسندی جو اعلیٰ درجہ کے مخالفین سے دماغ لڑانے کی بدولت پیدا ہوتی ہے۔ ان میں پیدا نہ ہو سکی۔

دار المصنفین کی عام مطبوعات پر اس علمی قناعت پسندی کا اثر نمایاں ہے گل رعنا اور شعر الہند کے متعلق ڈاکٹر حکیم الدین احمد کی رائے اچھی نہیں ہے اول الذکر کے متعلق وہ لکھتے ہیں کہ "گل رعنا نہ لکھی گئی ہوتی تو بہتر تھا۔" اور دوسری کے متعلق ان کا خیال یہ ہے کہ "خیالات یہاں بھی مستعار ہیں، آزادیٔ فکر یکقلم مفقود ہے مصنف کی رائے اپنی نہیں ہے محض صدائے بازگشت ہے۔"

ڈاکٹر صاحب نے ان دونوں کتابوں کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہی رائے دار المصنفین کی بعض دوسری کتابوں کی نسبت قائم کی جاسکتی ہے۔

شبلی نے ایک دفعہ سید صاحب کو لکھا تھا کہ "تمہاری طبیعت قدرتاً کاہل اور سست واقع ہوئی ہے جس کو غالباً اب نہیں بدل سکتے۔ یہ رائے تو غلط ہے لیکن ان کی دماغی ساخت میں کاہلی کے عناصر موجود ہیں۔ ان کا استاد بڑا حساس اور تیز بین تھا وہ اس معاملہ میں اپنے استاد کی ضد ہیں۔ ان کا دماغ جامد ہے اور نہ وہ اس پر ضرورت سے زیادہ بار ڈالنا پسند کرتے ہیں۔

سید صاحب کے ذہنی تساہل اور دماغی سہل انگاری کا نتیجہ یہ نکلا کہ انہوں نے کئی ضروری کام محض اس لیے چھوڑ دیے کہ ان کو انجام دینے کے لیے دماغی محنت درکار تھی، نیز وہ اسی سے بعض اوقات دوم درجہ کی چیزوں پر راضی ہو جاتے ہیں۔ سید صاحب کو علی گڑھ سے وہ شکایات نہیں ہیں جو ان کے زود رنج استاد کو ہوگئی

تھیں ۔ لیکن شبلی علی گڑھ کا دانا دشمن ہے سید صاحب علی گڑھ کے سادہ دل دوست ہیں ۔

سید صاحب کی "رنگہ نیم باز" کاشکار وہی لوگ نہیں ہوئے جن پر انہوں نے کرم کی نگاہ نہیں ڈالی بلکہ جن کو کرم سے دیکھا ان کے خد و خال بھی انہیں صحیح رنگ میں نظر نہ آسکے ۔ انہوں نے حال ہی میں استاد کی مبسوط سوانح عمری لکھی ہے جس میں واقعات اور حالات کے دریا بہا دیئے ہیں لیکن اگر آپ کو یہ توقع ہو کہ اس کتاب میں آپ ایک دلفریب، حال سوز و ساز، پُر پیچ اور رنگین شخصیت کی دلی داستان پڑھ سکیں گے تو آپ کو یقیناً مایوسی ہوگی ۔

حیاتِ شبلی میں ایک بنیادی نقص یہ ہے کہ سید صاحب نے مذہبی تقدس کی جو تنگ قبا اپنے استاد کو پہنائی ہے، وہ اُن کے جسم پر موزوں نہیں ہے مثلاً شبلی کی زندگی کا ایک باب وہ ہے جس کی جھلک ہمیں بمبئی والے "خطوطِ شبلی" میں ملتی ہے ۔ نفسیات کے طالب علم کے لیے ان خطوط کا مطالعہ بہت دلچسپ ہے اور ان کی زندگی کے اس پہلو کو نظر انداز کر کے ہم ان کی حسن پرست اور نفاست پسند فطرت کا صحیح اندازہ نہیں کر سکتے لیکن سید صاحب نے ان تمام واقعات سے یکسر چشم پوشی کر لی ہے ۔

سید صاحب ترقی پسند ادب کے مخالف ہیں ۔ بعض نام نہاد ترقی پسندوں نے ادب کو جس طرح اپنی آوارہ خیالی کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے اسے ہم بھی پسند نہیں کرتے لیکن ہمیں اس امر کا بھی احساس ہے کہ اگر ترقی پسند ادب میں خامیاں ہیں تو ہمارا نقاب پوش ادب بھی عیوب سے پاک نہیں ہے ۔

جو لوگ قدیم کے شیدائی ہیں ان کا یہ فرض بھی ہے کہ وہ کبھی کبھی اپنے گریبان میں منہ ڈالتے رہیں اور جو گھاس پھوس ہمارے ادب میں اُگ آیا ہے اس سے اپنے چمن کو پاک کریں، ہمارے ادب کی زندگی کا آئینہ ہونا چاہیئے نہ کہ فقط محمد شاہی اور واجد علی شاہی دور کے بیکار امراء کی تفریحِ طبع کا سامان ۔

اگر ہم اپنی تاریخ سے کچھ سیکھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس بات پر غور کرنا ہوگا کہ تختِ دہلی پر سب سے زیادہ اخلاقی بدعنوانیاں ان دو بادشاہوں نے کیں ۔

معز الدین کیقباد اور جہاندار شاہ) جن کی تربیت بڑے ضوابط کے ساتھ ہوئی تھی اور ان کے دادا (بلبن اور عالمگیر) ہماری تاریخ میں زاہدِ خشک کے نام سے مشہور ہیں ۔

ترقی پسند ادب ایک حد تک اس نقاب پوش ادب کے خلاف ردِ عمل ہے جو موجودہ صدی کے آغاز سے پچیس تیس سال تک ہمارے علمی حلقوں میں مقبول رہا ہے اور جس کی مقبولیت میں سید سلیمان ندوی اور ان کے رسالہ "معارف" کو بڑا دخل ہے آج سے بیس پچیس سال پہلے بااثر حلقوں میں جو ادب مقبول تھا ۔ اس میں ادیب کو اتنی بھی آزادی نہیں تھی جتنی گلستان کے مصنف (سعدی) کو حاصل تھی ۔ سید سلیمان کی ایک تصنیف

نسبت مہدی حسن نے خود انہی کو لکھا تھا کہ "سیرت عمر ابن عبد العزیز پڑھ ڈالی لیکن دل پر افسردگی طاری ہوئی۔ ساری زندگی زہد و تقویٰ کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی ہے۔"

مہدی حسن، سید سلیمان عبد الماجد اور عبد الباری کی محفل میں بیٹھنے والے تھے۔ اگر ان کا دم اس نقاب پوش ادب سے گھٹتا تھا تو عوام کو کس قدر ناگوار معلوم ہوتا ہوگا؛ یہی وجہ ہے کہ اس کے خلاف شدید ردِ عمل ہوا۔

ہمارا خیال ہے کہ اگر ترقی پسند ادب سے دو چیزیں (ایک تو ادب پر سیاسیات کی یورش دوسرے بدنما جنسیت) نکال دی جائیں تو شاید شبلی کو اس دور کا پہلا ترقی پسند ادیب کہنا پڑے۔ شبلی ایسے دور میں پیدا ہوئے جب قومی زوال نے ہر ذی حس مسلمان کو بےچین کر رکھا تھا۔ اگرچہ اقتضائے وقت کی بنا پر شبلی قومی کاموں میں مشغول رہے لیکن ان پر ایسے لمحے بھی آئے جب انہوں نے زندگی کے گہرے تقاضوں پر توجہ کی۔ انہی لمحات میں انہوں نے فارسی غزلیں کہیں اور بمبئی والے خطوط لکھے۔

سید سلیمان اس وادی کے مردِ میدان نہیں ہیں وہ تو اس میں قدم رکھنے کو گناہ کبیرہ خیال کرتے ہیں۔ ہم ان کو زہد و تقویٰ کی قدر کرتے ہیں۔ لیکن سوانح نگار کی حیثیت سے ان کا یہ ایک عیب ہے کہ انہوں نے شبلی کی زندگی کے ایسے پہلو پر نقاب ڈالنی چاہی ہے جو ان کی طبعی ساخت میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔

اس سے بھی زیادہ خطرناک ان کی رجعت پسندی اور قدامت پرستی ہے۔ شبلی نے ندوہ کو قدیم اور جدید کا مقام اتصال بنانا چاہا تھا۔ مگر سید صاحب نے جدید سے بالکل آنکھیں بند کر لیں ہیں اور ان کی قیادت میں معارف قدامت پرستی کا سب سے بڑا ترجمان بن گیا ہے۔

شبلی ندوہ میں انگریزی پڑھانے کے حامی تھے لیکن سید صاحب کی رائے میں انگریزی تعلیم ایسا زہر ہلاہل ہے جس کے چھو جانے سے بھی علم اور مذہب دونوں فنا ہو جاتے ہیں۔ سید صاحب کی تحریروں میں علوم جدیدہ کی نسبت حقارت آمیز اشارے پڑھ کر خیال آتا ہے کہ اگر علم نوازی یہی ہے تو پھر بے خبری کسے کہتے ہیں۔

لیکن سید سلیمان ندوی میں بعض بڑی خوبیاں بھی ہیں اور ایک وصف تو ایسا ہے جو ان کے استاد میں بھی نہیں تھا یعنی وفاداری۔ جب شبلی کا انتقال ہوا تو سید صاحب نے سب طرف سے آنکھیں بند کر کے لٹے ہوئے قافلہ کو لے کر منزل (اعظم گڑھ) کا رخ کیا اور آج ان کی راہنمائی میں اعظم گڑھ ہماری قوم کا سب بڑا تصنیفی مرکز اور معارف سب سے باا‌ثر علمی رسالہ ہو گیا ہے۔

ان کی دوسری خوبی ان کی علمی شرافت اور وسیع القلبی ہے علاوہ بریں ان میں پاکیزگی اور درویشی بھی ہے۔ انہوں نے اپنے آپ کو علم و فن کے لیے وقف کر کے ہماری علمی زندگی میں جو بلند مقام حاصل کیا ہے اس کا اندازہ علامہ اقبال اور مولانا محمد علی کے ان خطوط سے ہو سکتا ہے۔ جو انہوں نے سید صاحب کو لکھے ہیں۔

اقبال کے تُرکی خطوط بالکل شاگردانہ رنگ میں ہیں۔ بلاشبہ آج سید صاحب علمی زندگی کے سب سے اونچے زینہ پر ہیں وہ عالم ہی نہیں ہیں بلکہ امیر العلماء ہیں۔ اور ان کا وجود علم وفضل کا وہ دریا ہے جس سے بہت سی ندیاں نکلی ہیں۔ جہاں تک وسعت معلومات، علمی انہماک، درویشی، محبت اسلام اور ایثار کا تعلق ہے سید صاحب اپنی نظیر آپ ہیں۔ لوگ ان کی "وفاداری" کا سراغ ان کے استاد کے اثر میں تلاش کرتے ہیں۔ لیکن یہ خدا ہی جانتا ہے کہ یہ وفاداری استاد کا عطیہ تھی۔ یا اس جذبہ کا فیضان تھا جو انہیں مولانا تھانوی کے حلقہ عقیدت میں لے گیا۔

سوال: جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں۔ اس جامعہ کے مقاصد کیا تھے۔ اختیار سے بیان کیجیے۔

جواب: جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی کی بنیاد مولانا محمد علی نے ۱۹۲۰ء میں رکھی۔ تحریک خلافت اور تحریکِ عدم تعاون کی بنا پر مولانا نے علی گڑھ کالج کو سرکاری تعلقات سے آزاد کرانے کی کوشش کی۔ اور چند رفقاء کو ساتھ لے کر یہاں آئے۔ لیکن کالج کے منتظمین نے یہ عذر پیش کیا۔ کہ جب تک مسلمان سرکاری ملازمت کا خیال دل سے بالکل نکال نہ دیں۔ اس وقت تک حکومت سے قطع تعلق کرنا مناسب نہیں چنانچہ مولانا اپنے مقصد میں کامیاب نہ ہو سکے۔ لیکن جو طلبہ ان کے ہم خیال تھے۔ ان کو ساتھ لیکر انہوں نے جامعہ ملیہ علی گڑھ ہی میں قائم کر لیا جو ۱۹۲۵ء میں حکیم اجمل خان اور ڈاکٹر انصاری کے ایما سے دہلی میں منتقل کر دیا گیا۔ اور شیخ الجامعہ ڈاکٹر ذاکر حسین خان کے خلوص حسن تدبر اور انتظامی قابلیت کی بدولت یہ درسگاہ برابر ترقی کی راہ پر گامزن ہونے لگی۔

عام طور پر خیال کیا جاتا ہے۔ کہ جامعہ ملیہ علی گڑھ کالج کے خلاف ایک ردعمل ہے لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے سر سید احمد خان جس قسم کی درسگاہ قائم کرنا چاہتے تھے۔ اس کے متعلق انہوں نے ایک دفعہ یہ کہا تھا کہ فلسفہ ہمارے دائیں ہاتھ ہوگا اور سائنس بائیں ہاتھ میں اور کلمہ شریف کا تاج سر پر۔ لیکن اس مقصد میں انہیں کامیابی نہ ہو سکی۔ نیز سرسید علی گڑھ کو احیائے علوم کا مرکز بنانا چاہتے تھے مگر اس میں بھی کامیابی نہ ہوئی علی گڑھ سے نہ کوئی حالی پیدا ہوا نہ شبلی۔ اس کے بجائے کالج سے ایسے طلبہ پیدا ہوئے جن کا مقصد سرکاری ملازمت حاصل کرنا تھا سرسید کی وفات کے بعد ان کا مقصد قوم کی نگاہوں سے بالکل اوجھل ہو گیا۔ اور سرکاری ملازمتوں کو نصب العین بنا لینے کا نتیجہ یہ نکلا کہ کالج میں دنیا طلبی اور مادیت کی روح پیدا ہو گئی۔ دنیا میں ترقی کرنے کیلئے تین باتیں ضروری ہیں کیرکٹر عقل وخرد اور صحت جسمانی۔ لیکن کالج یہ تینوں باتیں پیدا نہ کر سکا۔

جن لوگوں نے مسجدوں کی چٹائیوں پر بیٹھ کر تعلیم حاصل کی تھی ان میں سرسید محسن الملک جیسے مدبر اور

منتظم اور قومی خادم پیدا ہوئے لیکن جن لوگوں نے کالج کی عظیم الشان عمارتوں میں تعلیم حاصل کی وہ صرف اس قابل ہو سکے کہ دفتروں میں کلرکی کر سکیں۔

مادیت اور ثروت پسندی کا جو اثر طلبہ پر ہوا وہی ان کے اساتذہ کی زندگی میں کارفرما نظر آتا ہے۔ انہوں نے دنیا کو مقصودِ حیات بنایا۔ اس لیے ان میں یہ جذبہ پیدا نہ ہو سکا کہ وہ قوت لا یموت پر اکتفا کر کے اپنے آپ کو علم و فن کی خدمت کیلئے وقف کر دیتے اس کے برعکس انہوں نے علم و فن کو دنیاوی راحت حاصل کرنے کا ذریعہ قرار دیا۔ علی گڑھ کالج کے اساتذہ میں علمی قابلیت، مذاق کی شستگی اور نیک ارادوں کی کمی نہیں ہے۔ لیکن جب انہوں نے اپنی توجہ مادیت کی طرف مبذول کر دی تو تصنیف و تالیف کے بجائے ان کا سارا وقت حصول دنیا، ضیافت بازی، کلب بازی بلکہ پارٹی بازی میں صرف ہونے لگا۔

مادی زاویۂ نگاہ کے فروغ کا نتیجہ یہ نکلا کہ طلبہ اور اساتذہ نہ صرف خدمت علم و فن سے محروم ہو گئے بلکہ ان کے اندر روحانی کمزوری اور ذہنی بزدلی بھی پیدا ہو گئی سرسید کی آرزو تو یہ تھی کہ علی گڑھ کے تعلیم یافتہ اسلامی ہندوستان کی مذہبی روایات کے وارث ہوں گے اور اسلام کی خدمت کریں گے لیکن اس کالج کی تعلیم کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ مذہب اسلام سے دور ہو گئے اور قومی عزت کا بھی بڑی حد تک فقدان ہو گیا۔ آج تک علی گڑھ کالج سے کوئی کتاب اسلام کی حمایت میں شائع نہیں ہوئی بلکہ حالت یہ ہے کہ اگر کوئی غیر مسلم کسی مسلمان بادشاہ کے خلاف کچھ لکھتا ہے تو اس کا جواب دینا درکنار، اس کالج کے تعلیم یافتہ یہ کہتے ہیں کہ نہ صرف اورنگ زیب تعصب کا پتلا تھا بلکہ سلطان محمد غوری بھی ایک اناڑی جرنل تھا۔

سرسید، محسن الملک اور وقار الملک کے خیالات کے خلاف جو محکم دلیلیں سید طفیل احمد منگلوری کی تحریروں میں ملیں گی وہ شاید ہی کہیں اور مل سکیں۔ یہی حال مذہب کا ہے۔ ان لوگوں کو جانے دیجئے جو کالج میں ملازم ہیں اور اس کے باوجود اسلام کے مفکر ہیں، اگر آپ علی گڑھ کی فضاء کا مطالعہ کریں تو آپ کو وہاں اساتذہ اور طلبہ میں ایک عام ایمانی کمزوری اور روحانی پست ہمتی کا سراغ ملے گا۔ آپ وہاں کے قابل اساتذہ اور ذہین طلبہ کی باتیں سنیں تو آپ کو معلوم ہو گا کہ ان لوگوں کی سب سے بڑی آرزو یہ ہے کہ آپ انہیں قدامت پسند مسلمان سمجھیں۔

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ وہ ایمان کامل، مسلمان ہونے پر وہ محکم افتخار، اور اسلامی روایات کے علمبردار ہونے کا وہ فخر، جو سرسید کا طرۂ امتیاز تھا علی گڑھ کی نئی پود میں نظر نہیں آتا۔

سرکاری ملازموں کو مطمع نظر بنا لینے سے علی گڑھ میں ایسی مادی، ذہنی اور روحانی خرابیاں رونما ہو گئیں اور کالج اپنے حقیقی مقصد سے اس قدر دور ہو گیا کہ خود اس کالج کے منتظم اس صورت حال سے مایوس ہو کر یہ

کہنے لگے کہ یہ کالج قوم کے امراض کا علاج نہیں ہے چنانچہ وقار الملک نے ان مسلمانوں کیلئے جو سرکاری ملازمت کے خواہاں نہ ہوں، ایک جداگانہ تعلیمی درسگاہ قایم کرنے کی اسکیم پیش کی تھی۔ اس اسکیم کا خلاصہ یہ ہے کہ مجوزہ درسگاہ حکومت کے اثر سے آزاد ہو، ذریعہ تعلیم اردو ہو اور طلبہ کی تعلیم میں مذہبی اور اخلاقی تربیت کو نمایاں جگہ دی جائے۔

ان تمام باتوں کی روشنی میں ہم جامعہ ملیہ اسلامیہ کو سرسید اور وقار الملک کی دلی خواہش کی تکمیل سمجھتے ہیں۔ جامعہ ملیہ سرکاری ملازمت کے تصور سے بالاتر درس گاہ ہے اور اس کی اہم خصوصیات حسب ذیل ہیں۔

پہلی خصوصیت اساتذہ کا ایثار ہے۔ ہندو یونیورسٹی، ڈی اے وی کالج لاہور اور بعض دوسرے ہندو اداروں میں ایثار کی بہت سی مثالیں مل سکتی ہیں لیکن مسلمانوں میں اس صفت کا اب تک فقدان رہا ہے۔ خدا کا شکر ہے کہ جامعہ ملیہ نے ایثار اور قربانی کا قابل رشک نمونہ پیش کیا ہے۔

دوسری خصوصیت یہاں کے اساتذہ اور طلبہ کی سادہ زندگی ہے۔ بات یہ ہے کہ سادہ زندگی کے بغیر کوئی شخص ایثار کر ہی نہیں سکتا۔ ارباب جامعہ کا یہ اصول قابل تحسین ہے کہ انھوں نے کفایت شعاری کی تعلیم کو اپنے مقاصد میں شامل کر لیا ہے۔

تیسری خصوصیت صنعت و حرفت کی تعلیم ہے۔ جس کی وجہ سے طلبہ کے اقتصادی مستقبل کا سوال بڑی حد تک حل ہو گیا ہے۔

چوتھی خصوصیت جامعہ کی علمی اور تصنیفی زندگی ہے۔ علی گڑھ قوم کا علمی مرکز نہ بن سکا یہاں کوئی تصنیف و تالیف کا ادارہ قائم نہ ہو سکا لیکن جامعہ ملیہ میں اردو اکاڈمی قائم ہے اور یہاں سے بہت سی اچھی اچھی کتابیں شائع ہوئی ہیں۔

سوال۔ سرسید احمد خان کی انشا پردازی دور جدید کی کما حقہ، آئینہ داری کرتی ہے۔ اس قول کی روشنی میں سرسید احمد خان کی مضمون نگاری پر تبصرہ کیجیے۔

جواب۔ اردو میں مضمون نگاری کی صنف کے بانی بھی سرسید ہی تھے۔ ادب کی یہ صنف جس کا انگریزی نام ESSAY ہے یورپ ہی سے حاصل کی گئی ہے یورپ میں اس کو ادبی نوع بنانے والا ایک اطالوی ادیب مان تان تھا۔ انگلستان میں اس کو مقبول بنانے والے کئی ادیب تھے۔ جس میں بیکن اور ڈرائڈن اور آگے چل کر ایڈیسن اور سٹیل بھی تھے جن کے دو صحیفے سپیکٹیٹر اور ٹیٹلر دنیائے ادب

میں شہرت عام اور بقائے دوام حاصل کر چکے ہیں۔ سرسید نے موخرالذکر دو ادیبوں سے بڑا اثر قبول کیا۔ چنانچہ تہذیب الاخلاق کے مقاصد کی تفصیل بیان کرتے وقت انہوں نے ان کا خاص ذکر کیا ہے۔

ہمارے اس پرچے (تہذیب الاخلاق) کی عمر سوا برس کی ہوئی اور ۳۲ مضمون اس میں چھپے۔ اب ہم کو سوچنا چاہیے کہ ہم کو اس سے قومی تہذیب اور قومی ترقی حاصل ہونے کی کیا توقع ہے... جب ہم کچھ اوپر ڈیڑھ سو برس کی دنیا پر نظر ڈالتے ہیں تو ہم پاتے ہیں کہ لندن میں بھی وہ زمانہ ایسا ہی تھا جیسا کے اب ہندوستان میں ہے اور وہاں بھی اسی قسم کے پرچے جاری ہوتے تھے.... خدا نے یہ کام لنڈن کے پیغمبروں اور سویلزیشن کے دیوتاؤں سر رچرڈ اسٹیل اور مسٹر ایڈیسن کی قسمت میں لکھا تھا۔ تہذیب الاخلاق ج ۲ ص ۱۴۸) پھر ایک موقعہ پر لکھا۔" ہم نے نامی یورپ کے عالموں ایڈیسن اور سٹیل کے مضامین کو بھی اپنی طرز اور اپنی زبان میں لکھا ہے جہاں کہ ہم نے اپنے نام کے ساتھ اے ڈی اور ایس ڈی کا اشارہ کیا ہے۔ اور اپنی قوم کو دکھایا ہے کہ مضمون لکھنے کا کیا طرز ہے؟ اور ہماری زبان میں ان خیالات کو ادا کرنے کی کیا کچھ طاقت ہے........ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سید صاحب نے انگریزی زبان کے ان نامور مضمون نگاروں کے طرز کی تقلید کی کوشش کی چنانچہ کچھ مضامین ایسے بھی لکھے جن کو انگریزی کا ترجمہ یا چربہ سمجھنا چاہیے۔ سید صاحب اس تقلید میں کامیاب ہوئے ہوں یا نہ ہوئے ہوں اتنا بہر حال مسلم ہے کہ تہذیب الاخلاق کے اجرا کی تحریک اپنی مذکورہ، بالا پرچوں کے ذریعے ہوئی۔

سرسید کے مضامین تین طرح کے ہیں۔

اول: خالص مذہبی اور دینی مضامین

دوم: سیاسی مضامین

سوم: اصلاح اخلاق و معاشرت سے متعلق مضامین

یہ یاد رہے کہ سید صاحب کے سارے مضامین باقاعدہ Essay کی مد میں داخل نہیں ہو سکتے۔ مگر مضامین کی کافی تعداد ایسی ہے جن کو اس صنف میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً تہذیب الاخلاق کے مندرجہ ذیل مضامین۔ تعصب، تعلیم و تربیت، کاہلی، اخلاق، ریا، مخالفت، خوشامد، بحث و تکرار، سولزیشن، اپنی مدد آپ، سمجھ، گزرا ہوا زمانہ، امید کی خوشی رسم و رواج کے نقصانات، عورتوں کے حقوق، انسان کے خیالات، آزادی رائے تربیت اطفال، سراب حیات، خود غرضی اور قومی ہمدردی، آخری پرچہ تہذیب الاخلاق۔

ان سب مضامین میں ان کا اختصار قدر مشترک ہے۔ جو ایک باقاعدہ مضمون کا بنیادی وصف ہے۔ سر سید کے بعض مضامین میں Essay کی سی، جزویت اور ناتمامیت، بھی پائی جاتی ہے۔ ایک اچھا مضمون اصولاً کسی مرکزی "موڈ" کا متقاضی ہوتا ہے جس کے ارد گرد خیالات کا تار وپود خود بخود تیار ہو جاتا ہے۔ اچھا مضمون کڑی منصوبہ بندی یا پہلے سے مرتب کئے ہوئے خیالات کا محتاج نہیں ہوتا۔ اس کی تہیں خود بخود کھلتی جاتی ہیں۔ سر سید کے بعض مضامین میں یہ خوبی پائی جاتی ہے مثلاً امید کی خوشی، بحث و تکرار اور گزرا ہوا زمانہ۔ ان مضامین میں یہ خوبی پائی جاتی ہے کہ ان میں معلومات یقینی کی بجائے تخیلات کا غلبہ ہے یوں تو سر سید کے مضامین کی معلوماتی سطح عموماً کرخت ہوتی ہے۔ مگر اچھے مضامین میں وہ تصویریں اور خوش نما نقوش تیار کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ مثلاً مضمون "سراب حیات میں صبح ہوتی ہے شام ہوتی ہے۔" سے ابتدا کی گئی ہے۔ اس کے بعد عمدہ مکالمہ آتا ہے۔ ایک خیال سے دوسرا خیال پیدا ہوتا چلا جاتا ہے۔ تصویریں بنتی جاتی ہیں۔ نقوش اُبھرتے جاتے ہیں پڑھنے والے کا دل مضمون کی تہوں میں الجھتا جاتا ہے اور بات دل میں بیٹھتی جاتی ہے اور مجموعی تاثر پر مسرت ہوتا ہے۔۔۔۔ یہ ایک عمدہ مضمون کی بنیادی خوبی ہے اور یہ خوبی سید صاحب کے بعض مضامین میں مل جاتی ہے۔

باایں ہمہ سید صاحب کے مضامین میں بعض کمزوریاں ایسی پائی جاتی ہیں جن کے سبب ان کو معیاری مضامین کی صف میں جگہ نہیں دی جا سکتی۔ اول تو ان کے عام مضامین طویل ہوتے ہیں۔ پھر ان میں علمی و اصلاحی معلومات کی بھرمار اس حد تک ہوتی ہے اور منصوبہ بندی اتنی سخت ہوتی ہے۔ کہ مضمون پر لطف نہیں رہتے۔ علمی مقالات یا علمی بحث کے اعتبار سے ان پر کوئی اعتراض نہیں ہو سکتا۔ مگر مضمون کی سی شگفتگی ان میں نہیں پائی جاتی۔ اس کے علاوہ سر سید کے مضامین میں بے حد سنجیدگی پائی جاتی ہے اکثر مضامین میں ان کی حیثیت معلم اخلاق کی ہے۔ ادیب کی نہیں وہ اخلاق اقدار کو مادی منفعتوں اور معزتوں کے حوالے سے پیش کرتے ہیں۔ وہ انسانی ضمیر کے حاسۂ اخلاقی کو ابھار کر نیک و بد کا امتیاز نہیں سکھاتے اور زندگی کی وہ تصویریں پیش نہیں کرتے جن کو دیکھنے کے بعد وجدان خود ہی فیصلہ کر دے کہ نیکی نیکی ہے اور بدی بدی۔

سر سید کے مضامین کی اس کمزوری کا سبب یہ ہے کہ وہ محض مصلح ہیں۔ انہوں نے اصلاح اخلاق کیلئے ادبی ذرائع پر زیادہ اعتماد نہیں کیا۔ اصولاً ادب اور اخلاق میں کوئی تضاد نہیں۔ مگر اخلاق کی کھلی تلقین ایک غیر ادبی طریقہ خطاب ہے۔ انگریزی زبان کے بلند پایہ مضمون نگار پہلے ادیب تھے پھر مصلح۔ مگر

سرسید صاحب سب سے پہلے مصلح تھے پھر کچھ اور تھے اس کی ذمہ داراُن کی مقصدیت اور ان کے زمانے کا ماحول تھا۔

سرسید کے مضامین میں جو فلسفۂ اخلاق پیش ہوا ہے۔ اس کی غایت "عملیت" اور مفیدیت ہے۔ ان کے نزدیک جو شے بنیادی طور پر مفید نہیں وہ اچھی بھی نہیں۔ تہذیب نفس اور علمی شائستگی ان کے ضابطۂ اخلاق میں ایک اہم قدر ہے۔ سرسید کے اخلاقی خیالات پر امام غزالی کی تعلیمات کا بھی عکس پڑا ہے۔ مگر وہ امام غزالی کی صرف منطق اور عقلی تطبیق کے مداح معلوم ہوتے ہیں۔ غزالی کی روحانیت سے انہیں کوئی خاص دلچسپی معلوم نہیں ہوتی۔ اس منطق پسندی نے ان کے مضامین کو خشک بنا دیا ہے۔

سرسید کے الفاظ میں اخلاق میں میں خوش طبعی کی جان ڈال دوں گا اور خوش طبعی کو اخلاق سے ملا دوں گا۔ سرسید کے مضامین میں ظرافت کے کچھ انداز ضرور پائے جاتے ہیں۔ مگر وہ خوش کیسی جس سے طبیعت میں شگفتگی پیدا شاذونادر ہی محسوس ہوتی ہے۔

سرسید کے مضامین میں تصورات اور معقولات کا غلبہ ہے۔ زندگی کی خوش نما اور دلچسپ تصویریں کم ہیں وہ زندگی کے خیال انگیز اور دلچسپ مناظر کم پیش کرتے ہیں۔ اعمالِ انسانی اور ان کے حادی فوائد نقصانات کی فہرستیں یا ان کی معقول ترجیحات پر بہت زور دیتے ہیں۔ وہ ہر چند نیچر کے دل دادہ ہیں اور استدلال میں اس سے فائدہ بھی اٹھاتے ہیں۔ مگر نیچر کے وسیع مرغزاروں کی سیر نہیں کراتے۔ ان سب باتوں کے باوجود سر سید اردو کے اولین مضمون نگار ہیں۔ اولین اس معنی میں کہ انہوں نے سب سے پہلے شعوری طور پر مضمون یا ESSAY کی صنف کو اختیار کیا اور براہ راست انگریزی زبان کے مضمون نگاروں سے اثر قبول کیا۔ اور آنے والے مضمون نگاروں کیلئے شاہراہیں متعین کیں۔) اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ انہوں نے اپنے پرچہ تہذیب الاخلاق کے ذریعے ہندوستان کے تعلق (خصوصاً اردو کی سادہ نثر کی ترویج کے معاملے میں) تقریباً ویسی ہی خدمات انجام دیں جیسی انگلستان میں ایڈیسن اور سٹیل نے سپیکٹر اور ٹیٹلر کے ذریعے انجام دی تھیں اگرچہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ سرسید کی مضمون نگاری مذکورہ بالا ادیبوں کی مضمون نگاری سے کوئی مماثلت ہے تو وہ بیکن سے ہے۔ جو انگریزی زبان میں مضمون نگاری کی صنف کا بانی ہے۔

سرسید کا اسلوب

اردو میں سرسید سے پہلے اسلوبِ نثر کے کم و بیش ۲ بڑے نمونے موجود تھے۔

۱۔ فارسی کے تتبع میں پُر تکلف انداز بیان۔

۲۔ فورٹ ولیم کالج کے اردو مصنفوں کا سادہ اور سلیس طرز۔

اردو میں پُر تکلف اندازہ بیان دکنی نثر میں بھی مل جاتا ہے۔ لسانی اعتبار سے دکن کی نثر کی کچھ جداگانہ خصوصیات بھی ہیں ان میں بڑی خصوصیت مقامیت اور لہجہ کی بدویت ہے۔ اس کے باوجود دکنی دور کی بہترین کتاب سب رس (مصنفہ وجہی) اسلوب بیان کے اعتبار سے فارسی اسالیب کے کامل تتبع کا پتہ دیتی ہے۔ دکنی نثر کے بعد فورٹ ولیم کالج تک جتنی نثری کوششیں ہمارے سامنے ہیں۔ ان میں عموماً فارسی کا پُر تکلف اندازہ ہی غالب نظر آتا ہے۔ تحسین کی نوطرز مرصع جو سب رس کے بعد لکھی گئی ہے۔ اسی قدیم طرز میں ہے۔ اور اسی طرز کا بہترین شاہکار ہے اردو نثر کے پُر تکلف انداز کی چند خاص باتیں یہ ہیں۔

۱۔ مقفّیٰ فقرے

۲۔ صنائع بدائع کا استعمال

۳۔ موضوع کا خیالی بیان اور شاعرانہ طریق ادا۔

۴۔ خیالی موضوعوں کا غلبہ۔

اس قسم کی انشا یا ادبی نثر کے تین بڑے میدان تھے۔ صفات نویسی تقریظ نویسی اور مکتوب نویسی قصہ کہانی بیان کرنے اور تاریخ و سوانح لکھنے کا طریقہ بھی عموماً "انشائی" ہوتا تھا۔ (اس سے ہم دکن کے مذہبی رسالوں کو مستثنیٰ قرار دے سکتے ہیں جن میں خاص سادگی پائی جاتی ہے) سب سے پہلے فورٹ ولیم کالج کے ادیبوں نے اس قدیم انداز کو ترک کیا۔ چنانچہ انہوں نے بے ضرورت تکلفات سے نثر کو آزاد کرتے ہوئے مضمون مدعا کو طرز بیان کے مقابلے میں مقدم رکھا اور سادہ سلیس عبارتوں کو رواج دیا۔ ان ادیبوں کا یہ بڑا کارنامہ ہے مگر انہوں نے ذات اور ماحول کی ترجمانی نہیں کی۔ کیونکہ ان کا ادب اپنے زمانے کی زندگی کے مسائل کا ترجمان نہ تھا۔ انہوں نے نہ شخصی مسائل کو ادب میں جگہ دی۔ اور نہ اپنے زمانے کی پیچیدگیوں اور موضوعوں کو قابلِ توجہ خیال کیا۔

انہوں نے بس یہ کیا کہ قدیم موضوعوں کو نئے طرز بیان سے روشناس کر دیا۔ ان کا اہم کام یہ ہے کہ انہوں نے پُر تکلف اسالیب فارسی سے اردو نثر کو آزاد کرتے ہوئے اسلوب میں جدید رجحانات کیلئے راستہ صاف کیا۔

مرزا غالبؔ نے جو سرسید کے "معمار اکبر" تھے ایک قدم اور آگے بڑھایا اور اردو نثر کو خالص شخصی تجربات کا ذریعہ بنایا۔ انہوں نے مدعا نویسی پر نہ صرف اصرار کیا، بلکہ مدعا نویسی میں ادبی حسن بھی پیدا کیا — صنائع

بدائع کے استعمال سے نہیں۔ مضامین و معانی کی روح اور شخصی جذبات کے بے تکلف اور سچے تموجات و ترشحات سے! غالبؔ کی نثر در حقیقت اپنی جگہ ایک عظیم تجربہ تھا مگر یہ بھی کاملاً ذاتی اور شخصی تجربہ تھا — !

ان کی نثر میں جو کشش ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں ان کے ذاتی تجربات کی روح بڑی خوش اسلوبی سے جلوہ گر ہوتی ہے زمانے کے تجربات کا عکس صرف اسی حد تک اس میں ہے جس حد تک وہ اپنے آپ کو زمانے میں سمجھتے تھے۔

سر سید احمد خان کا کارنامۂ خاص ہے کہ انہوں نے اردو نثر کو اپنی زندگی کا ہی نہیں بلکہ اس وسیع معاشرہ کا ترجمان بھی بنایا۔ جس کے وہ ایک مقتدر فرد تھے۔ اسی لحاظ سے سر سید ہی رہنمائے دور تھے۔

سرسید نے تہذیب الاخلاق کے ایک مضمون میں قدیم اسلوب کی برائیوں سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے۔ کہ علم و ادب و انشا کی خوبی صرف لفظوں کو جمع کرنے اور ہم وزن اور قریب التلفظ کلموں کی تک ملانے اور دور از کار خیالات بیان کرنے اور مبالغہ آمیز باتوں کے لکھنے پر منحصر ہے یہاں تک کہ دوستانہ خط و کتابت اور چھوٹے چھوٹے روزمرہ کے رقعوں میں یہ سب برائیاں بھری ہوئی ہیں۔ کوئی خط یا رقعہ ایسا نہ ہوگا جس میں جھوٹ اور وہ جو در حقیقت دل میں نہیں ہے مندرج نہ ہو — " پس ایسی طرز تحریر نے تحریر کا اثر ہمارے دلوں سے کھو دیا ہے۔ اور ہم کو جھوٹی اور بناوٹی تحریر کا عادی بنا دیا ہے۔ (مضامین تہذیب الاخلاق ج ۲ ص ۷،۴۴۔ قومی دکان ایڈیشن لاہور) سر سید کے یہ خیالات قدیم طرز نگارش کی تنقید بھی ہے اور نئے اسلوب بیان کیلئے دستور العمل بھی ان سے یہ واضح ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے اسلوب بیان کی خصوصیات سے بحث کرتے ہوئے ایک اور موقع پر لکھا ہے۔

" جہاں تک ہم سے ہو سکا ہم نے اردو زبان کے علم و ادب کی ترقی میں اپنے ناچیز پرچوں (یعنی تہذیب الاخلاق) کے ذریعے کوشش کی مضمون کی ادا کا ایک صاف اور سیدھا طریقہ اختیار کیا۔ جہاں تک ہماری کج مج زبان نے یاری دی۔ الفاظ کی درستی اور بول چال کی صفائی پر کوشش کی رنگینی عبارت سے (جو تشبیہات و استعارات خیالی سے بھری ہوئی ہے اور جس کی شرکت صرف لفظوں ہی لفظوں میں رہتی ہے۔ اور دل پر کچھ اثر نہیں ہوتا) پرہیز کیا تک بندی سے جو اس زمانے میں مقفیٰ عبارت کہلاتی تھی ہاتھ اٹھایا۔ جہاں تک ہو سکا سادگی عبارت پر توجہ کی اس میں کوشش کی کہ جو لطف ہو مضمون کے ادا میں ہو جو اپنے دل میں ہو وہی دوسرے کے دل میں پڑے۔ تاکہ دل سے نکلے اور دل ہی میں بیٹھے۔"

سر سید کی اس تحریر سے ان کے تصور اسلوب کے ساتھ ساتھ ان کے اپنے اسلوب بیان پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ بہرحال ان کے خیالات کا خلاصہ اسی قدر ہے کہ :

۱۔ تحریر سادہ ہونی چاہیئے۔

۲۔ لطف مضمون میں ہو نہ کہ ادا میں۔

۳۔ جو اپنے دل میں ہو وہی دوسرے کے دل میں پڑے یعنی وہی مضامین ادا کئے جائیں جن میں سچائی ہو۔

مولانا حالی نے سرسید کی تحریر کی ان خصوصیات سے طویل بحث کی ہے۔ ان کے نزدیک سید صاحب کی نثر کی اہم بنیادیں تین ہیں۔ سادگی بے تکلفی۔ اور بے ساختگی اور مدعا نویسی۔ انہی اوصاف کے مجموعے کو انہوں نے "نیچرل طرز بیان" سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی ایسا طرز بیان جو مصنف اور قاری دونوں کی طبیعت کیلئے مانوس اور اس میں آورد تکلف اور بناوٹ کو دخل نہ ہو۔

سرسید کے اس طرز بیان کے بنیادی محرکات دو ہیں اول ان کا تصور اسلوب (جس کے بدلے میں مرزا غالب کی نثر کے علاوہ فورٹ ولیم کالج کے ادبی نمونوں اور مغربی نظریات نے تھوڑا تھوڑا حصہ لیا ہے) دوم۔ ان کا عظیم الشان مقصد زندگی یا سیاسی اور تعلیمی مشن۔ ان دونوں اثرات کے ماتحت ان کی عام تحریروں میں وہ رنگ پیدا ہوا۔ جسے مجموعی حیثیت سے سرسید کا رنگ کہا جا سکتا ہے۔ ادب کے متعلق سرسید صاحب کا نظریہ افادی تھا۔ ان کے خیال میں ادب و انشار کا مقصد محض تفریح یا محض آرائش بیان نہیں اگر ادب صرف تفریح اور آرائش ہوتا تو وہ شاید ادیب بننا اور کہلانا بھی پسند نہ کرتے۔ یہ صحیح ہے کہ انہوں نے اپنی تحریروں میں انشار کو بڑی اہمیت دی۔ مگر انہوں نے انشار کو محض انشا کیلئے اہمیت نہیں دی بلکہ معانی اور مطالب کیلئے۔۔۔۔

ان کے نزدیک مضمون اور دل سے نکلا ہوا مضمون طرز ادا پر مقدم ہے۔ کیونکہ مضمون کے بغیر طرز ادا کا سوال ہی پیدا ہی نہیں ہوتا اور مضمون کی نوعیت اور اس کے مقصد زیر اثر طرز ادا کا خود بخود فیصلہ ہو جاتا ہے۔ گویا دوسرے الفاظ میں مضمون اپنے ادا کیلئے خود راستہ پیدا کر لیتا ہے۔

اس سے قبل یہ تذکرہ آچکا ہے کہ سرسید کے طرز تحریر پر ان کے مقصد نے بڑا اثر ڈالا ہے۔ اسی مقصد کے مد نظر مولانا حالی نے ان کو ایک رفارمر قرار دیا ہے۔ اور رفارمر وہ تھے بھی۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ مجلسی اور مذہبی دونوں طرح کے رفارمر۔۔۔ اس کے ساتھ ہی وہ ایک خاص سیاسی نظریے کے نقیب اور علم بردار تھے۔ اس کی وجہ سے ان کی تحریروں میں جوش اور جذبہ و احساس کی کارفرمائی ہر جگہ نمایاں ہے۔ اور اس کے ساتھ ارادہ اور خواہش بھی صاف مترشح ہے کہ لوگ ان کے خیالات سے متاثر ہوں۔ اس کے سبب وہ بہت سے موقعوں پر ایک مدعی اور مناظر بلکہ واعظ اور خطیب بن جاتے ہیں۔

اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کی تحریروں میں ترغیب و تلقین کے ہمراہ اضطرار اور اضطراب کی ایک خاص کیفیت بھی عام طور پر نمایاں ہو گئی ہے۔ یہی وجہ ہے انہیں ادبی پرداخت اور بیان کی تنقیح و تہذیب

کی طرف مطلق توجہ نہیں ہوتی۔ اور بقول حالی ان کی حالت تو اس بے قرار آدمی کی طرح تھی جو گھر میں آگ لگی دیکھ کر بے تابانہ ہمسایوں کو آگ بجھانے کے لیے پکارتا ہے۔ (حیات جاوید) مقصد اور مشن کیلئے اس اضطراب کی وجہ سے ان کے ذہن کو وہ فراغت نصیب نہ ہو سکی جو فن میں جمال کے عنصر کی تخلیق میں ذہن کی معاون بنتی ہے۔

سرسید کی عام تحریریں اسی وجہ سے صناعی تکمیل سے محروم ہیں جو مثلاً شبلی اور حالی کی تحریروں کا خاصہ ہے۔ مولانا حالی نے جس وصف کو بے ساختگی سے تعبیر کیا ہے۔ وہ اسی طرح کی بے ساختگی نہیں جو شبلی اور حالی کی تحریروں میں پائی جاتی ہے۔ کیونکہ سرسید کے بے ساختہ پن میں کچھ باتیں ایسی بھی ہیں جو مذاق سلیم کے لیے خوش گوار نہیں مثلاً فقرے ترکیبوں کا بھدا پن، الفاظ کا عربی لہجہ، فقروں کی کمزور شیرازہ بندی فقرے اور ناگوار لفظوں کی ناہموار خشتہ بندی، حروف ربط وعاطفہ کی بے آہنگ تکرار، انگریزی الفاظ کا بے ضرورت اور بے محل استعمال یہ سب باتیں ادبی پرداخت کی طرف سے ان کی بے اعتنائی کا نتیجہ ہیں۔ ان کی تحریروں میں بے ساختہ پن یقیناً ہے مگر اس سے ان کی تحریر کا ادبی حسن کم ہو گیا ہے۔ زیادہ نہیں ہوا۔

سرسید کی تحریریں مؤثر ہونے کے باوجود بعض اوقات بے لطف ہو جاتی ہیں اثر و تاثیر کی وجہ تو یہ ہے کہ ان کے خیالات میں خلوص اور سچائی ہے یعنی دل سے بات نکلتی ہے دل پر اثر کرتی ہے، مگر اس کے باوجود لطف کم ہوتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان کی عبارتوں میں لطافت اور نفاست کا عنصر بہت کم ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ سرسید کا ذہن لطافت کی بجائے عظمت اور جسامت کا دلدادہ تھا۔ انہیں قوی ہیکل اور جسیم اشیاء سے رغبت تھی۔ اس کا اظہار ان کے تمام اعمال اور کارناموں سے ہوتا ہے اسی کی وجہ سے انہوں نے زندگی میں عظیم الشان مقاصد کو مدنظر رکھا۔ شاہان قدیم کے عظیم الشان آثار کی سرگزشت اور اکبر کی عظیم الشان تاریخ ملک داری (یعنی آئین اکبری کی تصحیح و اشاعت) سے لے کر "مدرسۃ العلوم" مسلمانان ہند کے قیام تک ان کی زندگی کے سب منصوبے عظیم و جسیم اور پرہیبت ہی تو ہیں۔ ان کا ادب حسین ہو یا نہ ہو مگر ان کے ادب کی جسمانی تراش اور جزئیاتی آراستگی پر ادب پارے کے جسم اور طول و عرض "کو ترجیح دیتا تھا ان کے فقروں کی لمبائی اور پیراگرافوں کی رعب انگیز عظمت صاف صاف ان کے ذہن کی "جسامت پسندی" کا اظہار کرتی ہے۔ ان کے نزدیک سادگی اور تکلف دونوں اضافی باتیں ہیں۔ ان کا مقصود اصلی (غیر شعوری طور پر) ادب پارے کی جسامت یعنی اس کا طول و عرض ہے۔ آثار الصنادید (اشاعت اول) سادہ نہ ہونے کے باوجود جسیم ہے اور تفسیر القرآن میں اگرچہ سادگی مدنظر ہے مگر منصوبہ کے لحاظ سے جسیم ہی ہے۔

باایں ہمہ سرسید کی تحریر میں اثر آفرینی کے ذرائع و وسائل سے خالی نہیں صنائع بدائع سے انہیں ضرور چڑھ تھی مگر قدرتی صفت کاری کے آثار ان کے بیان میں موجود ہوتے ہیں۔ انہوں نے تشبیہ، استعارہ، تمثیل سے خاص کام لیا ہے۔ اور طنز و ظرافت اور مکالمہ کے انداز ان کی تحریروں میں جابجا پائے جاتے ہیں۔

سرسید کے بیان کی اس خصوصیت سے (جسے بے رنگی کہا جا سکتا ہے) وہ ہمہ رنگی بھی پیدا ہوتی ہے جس کے سبب وہ ہر مضمون پر بے تکان اور بے تکلف لکھنے پر قادر تھے۔ چنانچہ انہوں نے تاریخ فن تعمیر، سیرت، فلسفۂ مذہب، قانون، سیاسیات، تعلیم، اخلاقیات، مسائل ملکی، وعظ و تذکرہ، اور تقابل مذہب پر قلم اٹھایا۔ ان سب مضامین میں ان کا رہوار قلم یکساں بھرتی اور ہمواری کے ساتھ رواں دواں معلوم ہوتا ہے۔ یہ ان کی قدرت بیان کا کرشمہ ہے۔

مختلف تصانیف کے موضوع کے اعتبار سے ان کے اسلوب بیان کی کچھ خصوصیتیں ہیں۔ سب سے پہلے ہم ان کو بحیثیت مؤرخ دیکھتے ہیں واقعہ نگاری اور بیانیہ میں ان کا قلم خاصہ رواں ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ نگاری کا میدان ان کا اپنا میدان ہے وسعت طلبی ان کے ذہن کی ایک خاص صفت ہے۔ جزئیات کے انبار، واقعات کے طومار ان کو ایک لڑی میں پروتے کا فن ان کا اپنا فن معلوم ہوتا ہے۔ انہیں گبن سے محبت تھی۔ ان کی منصفانہ آرزو (شاید شرح میں) یہی ہوگی کہ وہ گبن کے ساتھ ایک ہی صف میں کھڑے ہوں شبلی کی تاریخ نگاری کا ذوق بھی کسی حد انہیں کا ابھارا ہوا تھا۔ مگر قدرت نے ان کے کیلئے چند اور کام مخصوص کر رکھے تھے۔ انہیں سر ولیم میور سے الجھنا تھا۔ اور پھر اپنے ملک میں مولوی علی بخش اور حاجی امداد علی سے بھی دست و گریبان ہونا تھا۔ بہر حال ان میں واقعہ نگار ہونے کا یہ بڑا اور بنیادی وصف پایا جاتا تھا۔ کہ وہ جزئیات اور تفصیلات میں خاص دلچسپی رکھتے ہیں اور محسوسات کے ذریعے اپنے بیان کو قابلِ فہم بناتے جاتے ہیں۔ مگر صحیح یہ ہے کہ ان کی تاریخ نگاری خالص تاریخ نہیں کہلا سکتی۔ ذاتی نقطۂ نظر عصبیت اور تخیل اور جذبہ کی آمیزش ان کی تاریخ کو ایک ذاتی تفسیر ضرور بنا دیتی ہے۔ مثلاً محمود خان کو نا محمود خان کہنا صرف اسی ایک مثال سے ان کے میلانات کی تشریح ہو جاتی ہے۔ مذہبی تحریروں میں معقولات سے استفادہ کرنا اردو میں سرسید اور ان کے رفقا کی خصوصیت ہے سرسید کی تحریر کا ایک بنیادی وصف اس کا منطقی اعتبار سے مربوط اور مضبوط ہونا ہے۔ استدلال کا رنگ ان کے فقروں اور پاروں کی عمدہ تنظیم کرنا۔ مگر شبلی اور سرسید تمام دلائل کو ایک ہی سلسلے میں پرو کر اور باہم منسلک کر کے پیش کرتے ہیں۔ مگر مگر شبلی دلائل کے سلسلے کو ایک ایک کر کے الگ الگ کر کے پیش کرتے ہیں۔ شبلی کا انداز مدرسانہ ہے اور سرسید کا انداز مناظرانہ ہے۔ تبیین الکلام اور خطبات کی بعض عبارتیں شبلی کی الکلام کی عین ضد ہیں۔

سرسید اپنے استدلال کے ذریعے بیان میں زور اور قوت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ مگر شبلی ایک مدرس کی طرح اپنے دعوای کو واضح صاف اور روشن کرنا چاہتے ہیں۔ سرسید کی مذہبی تحریریں پر زور تو ہیں۔ مگر شبلی کی تحریروں کی طرح واضح نہیں ۔

اب مقالہ نگاری ــــ؟ سرسید کی مقالہ نگاری میں کھلی تلقین اور ترغیب پائی جاتی ہے ۔ ایک عمدہ مقالے کیلئے ذاتی نقطہ نظر کوئی عیب کی تو بات نہیں مگر ذاتی نقطہ نظر میں اور واعظانہ تلقین میں بڑا فرق ہے تلقین سے مقالے میں مسرت اور دلچسپی کا وصف کم ہوجاتا ہے اس کی گھریلو اور تفریحی، فضا قائم نہیں رہتی بلکہ ایک سنجیدہ اور مقصدی خطبہ بن جاتا ہے۔ اور اگر لب و لہجہ کی تندی اور لفظوں کی درشتی کا اس پر اضافہ ہو جائے تو مقالے کا رہا سہا لطف بھی چلا جاتا ہے ۔

سرسید کے مقالات کی زبان عام فہم ضرور ہے۔ ان کا اندازہ بیاں بھی گفتگو کا اندازہ بیاں ہے۔ مگر سنجیدگی اور متانت نے شگفتگی پیدا نہیں ہونے دی۔ البتہ ایسے مقالات جن میں ترتیبی عنصر کی کمی ہے یا جہاں جوش انگیزی مقصود نہیں ان میں انہوں نے مضمون نویسی کا اچھا معیار قائم کیا ہے مثلاً مضمون تعصب، تکمیل، گزرا ہوا زمانہ وغیرہ میں یا رسم ورواج کی پابندی کے نقصانات یا تہذیب یا سولیزیشن میں ــــ یا بحث و تکرار" میں ــــ مگر جہاں جوش و خروش کی کیفیت ہے وہاں اُن کے مضامین (خصوصاً ایسے ہوجائیں تو) توازن کھو بیٹھتے ہیں۔ اور ان کے عام مضمون تو اعلی اور بہترین مضامین کی صنف میں نہیں رکھے جا سکتے۔ البتہ علمی مقالات کی حیثیت سے بعض اوقات وہ لائق تحسین ہو جاتے ہیں (سرسید کے خطوط میں بھی ان کی عام نثر کی اکثر خصوصیات موجود ہیں۔ مگر خطوں میں عبارتوں کی تنظیم اور بھی ڈھیلی ہے۔ اور قواعد سے بھی اعتنائی کچھ زیادہ کھٹکتی ہے البتہ منطقیت اور استدلالیت کی گرفت قدرے کمزور ہے) کیونکہ خطوں کی فضا میں منطق کا ساتھ کبھی کبھی چھوڑ دیتے ہیں۔ اور بے تکلف ہوکر دلیل کی بجائے محبت کی اپیل سے کام نکالتے ہیں۔ اس کے سبب خطوں کی فضا میں گھریلو گرفتگی کا احساس کم ہوگیا ہے۔ سرسید کی تحریروں میں ظرافت اسی حد تک ہے ۔ جس حد تک ان کی سنجیدگی، متانت اور مقصد کو گوارہ ہے۔ ان کی طنزیات میں خفا اور کہنایہ کم ہے کہیں کہیں تضحیک کھلی ہو جاتی ہے ۔ ؟

سرسید نے نثری اسلوب کے ارتقا میں کیا خاص حصہ لیا ــ ؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ انہوں نے انشا کی پرانی رسموں کو توڑ کر نثر کو تمام علمی اور ادبی مضامین کیلئے ذریعہ اظہار بنا دیا۔ طرزِ ادا کے مقابلے میں مدعا نویسی اور مطلب نگاری کو تحریر کا مقصد اصلی ٹھہرایا۔ انہوں نے تحریر کی جذباتی بنیادوں کی اہمیت جتلائی ــــ اور یہ ثابت کیا کہ تحریر میں اثر باہر سے نہیں آتا۔ بلکہ اس کا سرچشمہ لکھنے والے کے قلب میں ہے ۔

سوال۔ مغربی تہذیب کے بارے میں سرسید احمد۔ علامہ اقبال اور اکبر الٰہ آبادی کے خیالات میں کچھ تضاد ہے۔ اس تضاد کی نشان دہی کیجیے۔ اور ہر ایک کا منفرد نکتۂ نظر پیش کیجیے۔

جواب مولانا حالی حیاتِ جاوید میں لکھتے ہیں۔

"۱۸۶۷ء میں بنارس کے بعض متعصب ہندوؤں کو یہ خیال پیدا ہوا کہ جہاں تک ممکن ہو تمام سرکاری عدالتوں میں اردو زبان اور فارسی رسم الخط کے موقوف کرانے میں کوشش کی جاوے اور بجائے اس کے بھاشا زبان جاری ہو جو دیوناگری میں لکھی جائے۔"

سرسید کہتے ہیں کہ یہ پہلا موقع تھا کہ جب مجھے یقین ہو گیا کہ اب ہندو مسلمانوں کا بطور ایک قوم کے ساتھ چلنا اور دونوں کو ملا کر سب کے لیے مشترک کوشش کرنا محال ہے۔ اس کے بعد سے سرسید کا زاویہ فکر و عمل بدل گیا۔ سرسید نے محسوس کیا کہ مسلمانوں کی ترقی کے لیے اور اسے اس قعرِ مذلت سے نکالنے کے لیے جس میں وہ گری ہوئی ہے ضروری ہے کہ مسلمان حاکم قوم انگریز کے ساتھ گہرے روابط پیدا کرے۔ انگریز اور مسلمان کے درمیان جو نفرت و اجنبیت کی خلیج حائل ہے اس کو پاٹنے کی زبردست ضرورت ہے۔

اس زاویۂ نگاہ کے بعد سرسید کا میلان و رجحان انگریز، انگریزیت اور مغربی تہذیب کی طرف زیادہ ہو گیا۔

سرسید احمد خان اپنے بیٹے سید محمود کی تعلیم کے سلسلے میں یکم اپریل ۱۸۶۹ء کو ولایت روانہ ہوئے۔ انہوں نے انگلستان میں انیس مہینے قیام کیا۔ اس قیام کے دوران انہیں انگریز قوم کی ترقیوں اور ان کی تعلیمی و معاشرتی خوبیوں کے مطالعہ کا موقعہ ملا۔ مغربی تہذیب کی چکاچوند نے انھیں بہت متاثر کیا۔ وہ ہندوستان واپس آئے تو مغربی تہذیب سے عقیدت و محبت اپنے ساتھ لے کر آئے۔

انہوں نے مغربی تہذیب کا پرچار بڑی شد و مد کے ساتھ کرنا شروع کر دیا۔ ان کا خیال تھا کہ مسلمان جہالت و ذلت کی تاریکیوں سے صرف اسی صورت میں نکل سکتے ہیں کہ وہ انگریزوں کے طور طریقوں کو اختیار کر لیں۔ حتیٰ کہ لباس، تراش اور کھانے پینے کے معاملے میں وہ انگریز کی پوری پوری پیروی کریں۔ ہاتھ کے بجائے چمچے کے ساتھ کھانا کھائیں۔ زمین پر بیٹھ کر کھانے کے بجائے میز پر کھائیں۔

اس سے ایک طرف وہ مسلمانوں کو فرسودگی اور قدامت سے باہر نکالنا چاہتے تھے اور دوسری طرف وہ مسلمانوں کو انگریزوں کے قریب لانے کی سعی میں لگے ہوئے تھے وہ چاہتے تھے کہ اگر مسلمان مغربی تہذیب اختیار کر لیں گے اور انگریزوں کے طور طریقوں کو اپنا لیں گے تو انگریزوں اور مسلمانوں کے درمیان اجنبیت

اور دوری ختم ہو جائے گی۔ اور انگریز مسلمانوں کے ساتھ حکومت کرنے کے بجائے انہیں ترقی کی راہ پر گامزن ہونے میں مدد دے گا۔ ہندو قوم اسی وجہ سے آگے بڑھ گئی ہے اور مسلمان قوم اس دوری اور بے نیازی کی وجہ سے بہت پیچھے رہ گئی ہے۔

علی گڑھ کالج کے سلسلے میں بھی ان کا یہ نقطہ نظر واضح تھا۔ وہ کالج میں انگریز اساتذہ کا غلبہ چاہتے تھے اور کالج کے نظم و نسق کے معاملہ میں اپنی زبان سے زیادہ اختیارات دینے کے حق میں تھے۔ اس کام میں بھی انہیں مسلمانوں کا مفاد عزیز تھا۔ ایک طرف تو انگریز اساتذہ کی وجہ سے انگریزی حکومت اور انگریز حاکموں کے ساتھ زیادہ قرب حاصل ہو جائے گا اور دوسری طرف مسلمان طالب علموں کے اندر مغربی تہذیب اور انگریزیت سے لگاؤ پیدا ہوگا۔

علی گڑھ سے سرسید کی بہت سی امیدیں وابستہ تھیں۔ ان کا خیال تھا کہ جب سے مسلمان ہندوستان میں آئے ہیں۔ سرکاری ملازمت ان کا اہم ترین پیشہ رہی ہے اگر یہ پیشہ بھی ان کے ہاتھ سے ہمیشہ کے لیے چھن گیا تو وہ اقتصادی طور پر اور بھی پسماندہ ہو جائیں گے۔ ملازمتوں میں مسلمانوں کے پسماندہ ہونے کی دو وجوہ تھیں۔ ایک تو گورنمنٹ کو ان پر اعتماد نہ تھا۔ دوسرے اعلیٰ تعلیم میں وہ پیچھے تھے۔ سرسید نے علی گڑھ کالج قائم کر کے ان دونوں باتوں کا سدباب کرنا چاہا۔ کالج میں انگریزی تعلیم کا انتظام کیا اور اس کے ساتھ ساتھ یورپین اسٹاف کو اپنی تعلیمی سکیم کا جزو لاینفک بنا کر سرسید نے حکومت اور مسلمانوں کے درمیان حائل شدہ خلیج کو پر کرنے کی کوشش کی۔

سرسید قومی مفاد کے لیے مغربی تہذیب کو اختیار کرنا چاہتے تھے وہ اس میں اس قدر رچ بس گئے کہ لوگ انہیں کرسٹان کہنے لگے۔ اکبر الہ آبادی نے کہا ہے۔

پتلون و کوٹ، بنگلہ و بسکٹ کی دھن بندھے۔ سودا جناب کو بھی ہو ترکی کلاہ کا ویسے بھی جب ایک قوم دوسری پر غالب آتی ہے تو یہ غلبہ صرف سیاسی اور ظاہری برتری کا نہیں ہوتا بلکہ حاکم قوم کی حکومت دلوں اور دماغوں پر بھی مسلط ہو جاتی ہے اور اخلاق و تہذیب اور مذہب میں بھی حاکم کے خیالات محکوم قوم کے خیالات پر غالب آجاتے ہیں محکوم لوگ حکمران قوم کی پیروی کو اپنی نجات اور ترقی کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔

سرسید نے یہ سوچا کہ مسلمانوں کی ترقی اور نجات کا انحصار اس بات پر ہے کہ وہ حاکم قوم کی پیروی پوری طرح کریں۔ اس لیے سرسید نے زمانے کے حالات، مسلمانوں کی پسماندگی اور ہندوؤں کی برتری کے پیش نظر یہ مناسب سمجھا کہ مسلمان مغربی تہذیب سے نفرت کرنے اور اس سے دور ہونے کے بجائے اس سے محبت کریں اور اسے پوری طرح اپنائیں تاکہ ترقی کے راستے ان کے سامنے کشادہ ہو جائیں۔

سرسید کے مقابلے میں اکبر الہ آبادی اور اقبال کا نظر مغربی تہذیب کے متعلق یہ تھا۔ اب ہم یہاں اکبر الہ آبادی

کا نقطۂ نگاہ تحریر کرتے ہیں کہ وہ مغربی تہذیب کے بہت بڑے نقادوں میں سے تھے انہوں نے اشعار میں مغربی تہذیب پر تنقید یوں کی ہے۔

اکبر الہ آبادی مغرب کی سیاسی اور مادی ترقی سے ہندوستان کو جن حالات کا سامنا کرنا پڑا۔ سرسید نے ان کے سامنے علی الاعلان سر جھکا دیا۔

نے کہا کہ ہمیں اپنی قدر و منزلت برقرار رکھنے کے لیے انگریزی تعلیم کا حصول ضروری ہے۔ اور اگر حکمران قوم سے سعقات قائم رکھنے کے لیے گردن مروڑی ہوئی مرغی کھانی پڑے تو اس سے احتراز نہیں کرنا چاہیئے

اس کے برعکس اکبر الہ آبادی سرسید کے اس طرز عمل پر ہنستے تھے۔ ان کی روحانی کمزوریوں کا مذاق اڑاتے تھے۔ اکبر کو سرسید کے نقطہ نظر سے اتفاق نہ تھا کیونکہ وہ دیکھ رہے تھے جو نیا ذہن اور فکر سرسید کے زیر اثر پروان چڑھ رہا تھا۔ وہ شرقیت کی روح کے منافی تھا اور اسلام کی طرف سے ان کے ذہنوں میں تشکیک اور بے اعتنائی پیدا ہو رہی تھی۔ اکبر کو مشرقی اقدار، علوم، رسوم و رواج، مذہب و تہذیب بہت عزیز تھے وہ گورنمنٹ ملازم ہونے کی وجہ سے مغربی تہذیب پر کھل کر تنقید تو نہیں کر سکتے۔ اس لیے انہوں نے طنز و ظرافت کے ذریعے دل کی بات کہنے کا راستہ اختیار کیا وہ سرسید کی مغرب پرستی پر طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

واہ کیا راہ دکھائی ہے ہمیں مرشد نے کر دیا کعبہ کو کم اور کلیسا نہ ملا

نظر ان کی رہی کالج پہ بس علمی فوائد پر گریں گر چپکے چپکے بجلیاں دینی عقائد پر

اکبر نے اس تہذیب اور اس کے طرز تعلیم پر اس لیے تنقید کی کہ وہ سمجھتے تھے کہ یہ تعلیم ایسے کلرک پیدا کرے گی جو ڈبل روٹی کھا کر خوشی سے پھولتے پھریں گے اور آخر پنشن پا کر مر جائیں گے وہ دینی غیرت اور دینی شعور سے ہاتھ دھو بیٹھیں گے۔ اکبر کا یہ خیال تھا کہ حکومت کے چھننے کے بعد مسلمانوں کے پاس صرف ان کا ثقافتی اور تہذیبی ورثہ مذہبی عقائد اور رسوم و رواج رہ گئے ہیں۔ اب انگریز علمی اور ثقافتی ترقی کے پردے میں مسلمانوں سے یہ متاع بھی چھین لینا چاہتا ہے۔

اکبر مغربی تہذیب کی ان قدروں کے سخت مخالف تھے جن کی وجہ سے عورتوں میں بے پردگی، مردوں کی محفلوں میں شرکت، مغربی لباس، مغربی طرز کی دعوتیں اور عورتوں کی تعلیم حاصل کرنے کے رجحان شامل ہیں وہ نو انگریزوں کے ساتھ کسی قسم کا معاشرتی اور مجلسی تعلق قائم کرنا پسند نہیں کرتے تھے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں۔

ایسا شوق نہ کرنا اکبر گورے کو بنانا سالا

بھائی رنگ میں اچھا ہے ہم بھی کالے یار بھی کالا

اکبر مغربی تہذیب کے اس لیے بھی مخالف تھے کہ وہ سمجھتے کہ یہ تہذیب ہر چیز کو مادی نقطہ نظر سے دیکھتی

ہے اور شرافت کے معیار کو کچل رہی ہے۔

اکبر جدید تہذیب کی چند اقدار ہی کے مخالف نہ تھے بلکہ ان کی نگاہیں واضح طور پر یہ نقشہ دیکھ رہی تھیں کہ انگریز بہادر اس قوم کی ذہنی صلاحیتوں، ثقافتی اقدار، رسوم و رواج، اخلاق و عادات اور مذہب کو بالکل بدل دینا چاہتا ہے اور اس کی یہ خواہش ہے کہ مسلمانوں کی پوری زندگی میں مغربی تہذیب کا اثر و نفوذ ہو جائے۔ اور امتِ مسلمہ اس کی معنوی اولاد بن کر رہ جائے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اکبر کو سر سید سے ذاتی عناد تھا اس لیے وہ ہر چیز کی مخالفت کرتے تھے جس کے وہ دلدادہ تھے۔ لیکن یہ مشاہدہ سرسری اور سطحی معلوم ہوتا ہے۔ اکبر نے جس بھرپور انداز سے مغربی تہذیب کی مخالفت کی ہے۔ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ سر سید سے ذاتی مخالفت کی وجہ سے انہوں نے مغربی تہذیب کی مخالفت نہیں کی۔ اگر ان کو سر سید سے ذاتی عناد ہوتا تو وہ ان کے بعض کاموں کو نہ سراہتے۔ وہ ایک جگہ سر سید کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

ع ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سر سید کام کرتا ہے۔

اکبر ایک دردمند اور حساس طبیعت کے مالک تھے۔ مسلمانوں کی زبوں حالی ان کی آنکھوں کے سامنے تھی۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ مسلمان دن بدن ذلت کی گہرائیوں میں گرتے جا رہے ہیں۔ اور جو لوگ مسلمانوں کو اس پستی سے نکالنے کے لیے کوشش کر رہے تھے اکبر کو ان کے طریق کار سے اختلاف تھا۔ وہ انگریزی تہذیب کو قطعاً پسند نہیں کرتے تھے۔ ان کی خواہش تھی کہ مسلمان قوم انگریزی تہذیب کی دلدل میں نہ پھنسے اس لیے انہوں نے ملت اسلامیہ کے مفاد کے لیے مغربی تہذیب کی مخالفت کی۔ وہ مغربی تہذیب کے تار و پود کو اس طرح پیش کرتے ہیں۔

ہوئے اس قدر مہذب کبھی گھر کا منہ نہ دیکھا	کٹی عمر ہوٹلوں میں، مرے ہسپتال جا کر
خدا کے فضل سے بی بی میاں دونوں مہذب ہیں	حجاب ان کو نہیں آتا، انہیں غصہ نہیں آتا
تعلیم جو دی جاتی ہے ہمیں وہ کیا ہے فقط بازاری ہے	جو عقل سکھلائی جاتی ہے وہ کیا ہے فقط سرکاری ہے
پاکر خطاب ناچ کا بھی شوق ہو گیا	سر ہو گیا تو مال کا بھی شوق ہو گیا

اقبال اور مغربی تہذیب:

اقبال نے مغربی تہذیب کو قرب سے دیکھا اور جب انہوں نے غازہ پوڈر کی تہوں کے نیچے چھائیاں دیکھی تو اس کی غیورانہ کیفیت ان کے سامنے بے نقاب ہو گئی۔ یورپ کے قیام کے دوران انہوں نے مغربی تہذیب و تمدن افکار و خیالات اور فلسفہ کو قریب سے دیکھا۔ اس سے اقبال کی نظر میں وسعت اور ایک نیا تہذیبی شعور پیدا ہو جس نے انہیں

وطنیت کے اس محدود تصور سے نکال دیا جو مغربی تہذیب کا ثمرہ ہے وطنیت کا تصور محدود ہے اور ملت کا تصور لامحدود۔ اس نئے تصور نے اقبال کو مغربی تہذیب سے متنفر کر دیا۔ اور مغربی تہذیب کے کھوکھلے پن کو ظاہر کرتے ہوئے دیار مغرب کے رہنے والوں کو یہ مژدہ سناتے ہیں۔

تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
شاخِ نازک پہ جو آشیانہ بنے گا ناپائدار ہو گا۔

اقبال نے دیکھا کہ مغربی تہذیب محض ایک دکھاوا ہے اور اس کی ظاہری چمک دمک ایک سراب ہے۔ مغربی تہذیب کی مادہ پرستی نے انسان سے روحانی اقدار چھین لی ہیں اور پورا مغرب اخلاقی دیوالیہ پن کا شکار ہو کر رہ گیا ہے۔

مغربی تہذیب نے انیسویں صدی میں جو ہتھکنڈے دکھائے وہ اقبال کے پیش نظر تھے مصر میں سعید پاشا اور اسمٰعیل پاشا مغربی تہذیب میں رنگے گئے۔

انہوں نے مغربی تہذیب کی تقلید میں اپنی قوم کو ترقی کی راہ پر لگانے کی کوشش کی اس سلسلے میں انہوں نے قاہرہ کو رشک پیرس بنا دیا۔ نتیجہ۔ اس کا کیا نکلا پورا ملک فرانس اور برطانیہ کے ہاتھوں گروی ہو کر رہ گیا۔

ایران کے ناصر الدین شاہ قاچار نے بھی ایسا ہی کیا۔ اس نے یورپ کے کئی سفر کئے اپنے ملک میں نئی تہذیب کی روشنی پھیلانے کی کوشش کی۔ وہ سارے ملک میں تمباکو کی کاشت کا ٹھیکہ ایک مغربی کمپنی کو دینا چاہتا تھا۔ علماء نے سخت مخالفت کی اس لیے ملک بکتے بکتے رہ گیا۔

مسلمان آنکھیں بند کر کے مغرب کی ظاہری تقلید کر رہے تھے اور اس کی تقلید پر زور دے رہے تھے۔ اقبال اس چیز کو دیکھ رہے تھے وہ سمجھ گئے تھے کہ اگر مسلمان اسی طرح مغربی تہذیب کی تقلید اندھا دھند کرتے چلے گئے تو ذلت و پستی کی اتھاہ گہرائیوں میں گر جائیں گے۔ انہوں نے ضروری سمجھا کہ وہ مغربی تہذیب کے تار و پود کو بکھیر دیں اور اس کے کھوکھلے پن کو مسلمانوں پر عیاں کر دیں۔

مسلمان اس سلسلے میں اتنے آگے بڑھ گئے تھے کہ وہ مغربی تہذیب کی خوبیوں کو تو بالکل نظر انداز کرتے جا رہے تھے اور اس کی ظاہری چیزوں کو اختیار کرتے جا رہے تھے وہ چنگ و رباب اور رقص بے حجاب کے دلدادہ ہو رہے تھے۔ وہ تمدن و معاشرت کے اپنے طور طریقوں کو چھوڑ کر یورپ کے طریقے اختیار کر رہے تھے۔ اس پر اقبال نے قوم کی توجہ اس طرف دلائی وہ لکھتے ہیں۔

قوت مغرب نہ از چنگ و رباب
نے ز رقص دختران بے حجاب
محکمی او را نہ از لادینی است
نے فروغش از خط لاطینی است
قوت افرنگ از علم و فن است
از ہمیں آتش چراغش روشن است

حکمت از قطع و برید جامہ نیست   ایں کلہ یا آں کلہ مطلوب نیست

اقبال مغربی تہذیب کی رسمی اور سطحی تقلید کے مخالف تھے لیکن اس کی اچھی چیزیں اخذ کرنے میں کوئی برائی نہیں سمجھتے تھے۔ انہوں نے اس تہذیب کی ظاہری زہرناکیوں کو مغرب والوں کے سامنے واضح طور پر پیش کیا ہے۔

دیار مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکان نہیں ہے   کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زر کم عیار ہوگا
تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی   جو شاخ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

اقبال نے مغرب کے مادی نقطہ نظر پر نکتہ چینی کی ہے اور وہ بھی اس کثرت سے کہ بادی النظر میں انسان دھوکا کھا جاتا ہے کہ اقبال مادی ترقی کے مخالف تھے لیکن فی الواقع اقبال مادی ترقی کے مخالف نہ تھے بلکہ مغربی تہذیب کی کورانہ تقلید کے مخالف تھے۔ وہ یہ نہیں چاہتے تھے کہ مسلمان اپنی تہذیب، اپنے تمدن اور اپنی معاشرت کو چھوڑ کر ایسی تہذیب و معاشرت اختیار کرلیں جو ان کے دینی عقائد کے خلاف ہو۔ قومیں محکوم ہو کر احساس کمتری کا شکار ہو جاتی ہیں۔ وہ اپنا سب کچھ کھو بیٹھتی ہیں اور حاکم قوم کے رنگ میں رنگ جانے کو فخر سمجھتی ہیں۔ اقبال نے اس خطرے کی نشاندہی کی ہے اور مغربی تہذیب پر سخت تنقید کرکے ان کو اس کی پیروی سے روکا ہے۔

سوال: اکبر الہ آبادی اور سرسید میں کیا اقدار مشترک ہیں۔ اور کہاں عدم اتفاق ہے مختصر تبصرہ کیجئے۔

جواب۔ اگر سرسید احمد خاں اور اودھ پنچ نہ ہوتے تو سید اکبر حسین بھی شاعر نہ ہوتے سید صاحب کے ہر کام پر نکتہ چینی کرنا اکبر کا فرض تھا۔ اور اس کی اشاعت کے لیے اودھ پنچ کے اوراق وقف تھے۔ رفتہ رفتہ اکبر ایک زبردست شاعر اور مسلم الثبوت استاد بن گئے۔

سرسید علی گڑھ اور جدید تعلیم کی نسبت اکبر نے سینکڑوں اشعار کہے ہیں چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

سید سے آج حضرت واعظ نے یہ کہا   چرچا ہے جابجا ترے حال تباہ کا
سمجھا ہے تو نے نیچر و تدبیر کو خدا   دل میں ذرا اثر نہ رہا لا الٰہ کا
ہے تجھ سے ترک صوم و صلوٰۃ و زکوٰۃ و حج   کچھ ڈر نہیں جناب رسالت پناہ کا
شیطان نے دکھا کے جمال عروس دہر   بندہ بنا دیا ہے تجھے حب جاہ کا

سرسید نے جب علی گڑھ کالج اور یونیورسٹی قائم کی تو اکبر نے علی گڑھ یونیورسٹی کی تاسیس کے متعلق کہا۔

ابتدا کی جناب سید نے جن کے کالج کا اتنا نام ہوا
انتہا یونیورسٹی پر ہوئی قوم کا کام اب تمام ہوا

اکبر کے ابتدائی اشعار میں جو انہوں نے سرسید اور علی گڑھ کے متعلق لکھے ذاتیات کا عنصر بڑی طرح نمایاں تھا۔ بعد میں یہ کم ہوتا چلا گیا۔ اگرچہ اکبر آخیر تک سرسید کی مذہبی، تعلیمی اور سیاسی پالیسی کے مخالف رہے لیکن انہوں نے سرسید کی شخصی خوبیوں کی قدر کرنی شروع کر دی۔ سرسید کی وفات پر اکبر نے جو خیالات ظاہر کیے ہیں۔ ان میں بھی دلی خلوص و احترام کا عنصر موجود ہے۔

ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سید کام کرتا ہے نہ بھولو فرق جو ہے کہنے والے کرنے والے میں
کہے جو چاہے کوئی، میں تو یہ کہتا ہوں اکبر خدا بخشے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں

اسلامی ہندوستان کی ادبی اور ذہنی تاریخ میں اکبر کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے، ابتدائے شعر گوئی ہی میں انہوں نے کئی بلند پایہ اور موثر غزلیں لکھی تھیں اور اگر وہ اپنی شاعری غزل تک محدود رکھتے۔ تب بھی قرین قیاس ہے کہ وہ اس صنفِ شاعری میں کمال حاصل کرتے اور ان کا شمار اساتذہ فن میں ہوتا لیکن انہوں نے اپنی شاعری کو غزل تک نہ محدود رکھا بلکہ اودھ پنچ کی کشش سے طنزیہ نظمیں لکھیں اور اس فن میں اپنی نکتہ آفرینی اور جودت طبع سے اس درجہ کمال حاصل کیا کہ اس خاص طرزِ شاعری میں ان کا کوئی حریف نہیں۔ ان کی طبیعت میں پرلے درجے کی مضمون آفرینی تھی اور وہ معمولی معمولی باتوں میں ایسی گلکاریاں کرتے کہ پڑھنے والے عش عش کرتے رہ جاتے۔ ظریفانہ اور طنزیہ شاعری میں اکبر بے بدل تھے۔ لیکن بطور ایک تعمیری مفکر کے ان کا پایہ حالی یا اقبال سے بہت پست ہے۔

سرسید مغربی علوم اور مغربی تہذیب سے بہت متاثر تھے۔ مسلمانانِ ہند کو ایسے ناخوشگوار حالات در پیش تھے کہ ان ناخوشگوار حالات سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ضروری ہے کہ مسلمان مغرب کی سیاسی اور مادی ترقی کو حاصل کریں۔ ان کا خیال تھا کہ مسلمان اپنی قدر و منزلت اسی صورت برقرار رکھ سکتے ہیں کہ وہ انگریزی تعلیم حاصل کر لیں۔ انہوں نے مغرب کی سیاسی اور مادی ترقی کی سامنے اس حد تک سر جھکا دیا کہ وہ کہنے لگے کہ اگر حکمران قوم سے تعلقات قائم رکھنے کے لیے گردن مروڑی ہوئی مرغی کھانی پڑے تو چونکہ وہ ذبیحہ اہل کتاب ہے اس سے احتراز نہیں کرنا چاہیئے۔

اکبر سرسید کے اس طرزِ عمل کے خلاف تھے۔ وہ یہ چاہتے تھے کہ جدید علوم تو حاصل کر لیے جائیں لیکن اپنے مذہب، تہذیب اور معاشرت پر ذرا آنچ نہ آنی چاہیئے۔ وہ سرسید کی حد سے بڑھی ہوئی روش پر سخت تنقید کرتے تھے۔ اس کو تضحیک و استہزا کا نشانہ بناتے تھے۔ اس زمانے میں سرسید کے ساتھ قوم کے ایک بااثر طبقے نے مغرب کی رسمی اور سطحی تقلید میں بے اعتدالیاں کرنا شروع کر دیں۔ اکبر نے ان کی اس روش کے خلاف آواز اٹھائی

اور موثر طنزیہ اشعار سے اس رجحان کو روکا

سوال جہاں تک مغربی رجحان تنقید کا تعلق ہے حالی اور شبلی میں اشتراک نظریات پایا جاتا ہے۔
اس قول پر تفصیل سے تبصرہ کیجیے۔

جواب۔ اس میں کوئی شک نہیں۔۔۔۔ کہ حالی اور شبلی کے بیشتر تنقیدی نظریات نقادوں اور مفکروں سے مستعار ہیں لیکن معاملہ اتنا ہی نہیں ہے کہ حالی اور شبلی کے پاس سارا تنقیدی سرمایہ اتنا ہی ہے جو انہوں نے مغربی نقادوں سے مستعار لیا ہے بلکہ اس کے علاوہ حالی اور شبلی نے شاعری کی توصیف و تعریف کے تصورات واضح کرنے کے لیے مشرقی نقادوں اور مفکروں سے بھی استفادہ کیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ان کی زیادہ تر کوشش رہی ہے کہ فکری اور نظری تنقید کے طبع زاد اصول وضع کیے جائیں۔ حالی نے اپنے مضامین اور تقاریر میں ان نظریات کو بڑی وضاحت سے پیش کیا ہے لیکن شاعری کے متعلق ان کے واضح نظریات ان کی کتابوں مقدمہ شعر و شاعری اور یادگار غالب میں ملتے ہیں۔

اسی طرح شبلی نے اپنی مشہور کتاب شعر العجم میں شاعری کی ماہیت کے بارے میں اپنے نظریات پیش کیے ہیں۔ موازنہ انیس و دبیر میں بھی ان کے تنقیدی شعور کے واضح نمونے ہیں۔ شعر العجم جلد سوم میں انہوں نے شاعری کی ماہیت اور اس کے اجزائے ترکیبی پر سیر حاصل تبصرہ کیا ہے۔

شبلی کے پیش نظر زیادہ تر فارسی شاعری اور شعرا تھے مگر حالی نے تنقیدی اصول وضع کرتے وقت اردو شاعری کو زیادہ اہمیت دی ہے۔

ان دونوں ادیبوں اور نقادوں میں مزاج اور شخصیت کا واضح فرق ہے۔ شبلی جوشیلے اور جذباتی رجحان طبع کے مالک تھے اور حالی سادہ، متین، سنجیدہ اور معتدل شخصیت کے مالک تھے۔

امزجہ اور شخصیات کے واضح فرق کے باوجود دونوں نقادوں کے تنقیدی نظریات میں زیادہ فرق نہیں ہے۔

اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے کہ یہ دونوں نقادوں کے ماخذ مشترک ہیں اور دوسری واضح اور اہم وجہ یہ ہے کہ یہ دونوں نقاد اس دور سے تعلق رکھتے ہیں جس میں تغیر اور تبدیلی کا عمل کارفرما تھا۔

حالی اور شبلی کے ہاں ایک اور چیز مشترک ہے اور وہ یہ ہے کہ دونوں کا تعلق سرسید سے تھا۔ یہ سرسید کی علمی اور ادبی تحریک سے وابستہ تھے۔ اس لیے ان کی سوچ اور فکر کی دھارے ایک ہی سمت بہنے لگے۔ دونوں کے سوچنے کا اندازہ خاص ہو گیا۔

حالی اور شبلی نے اردو میں ایک خاص نوع کی تنقید کی بنیاد رکھی کیونکہ ان کے پیش نظر ایک مقصدیت تھی۔ ان کا خیال تھا کہ شاعری اور ادب کی تخلیق کو معاشرتی اور تمدنی تبدیلی کے لیے بروئے کار لایا جائے۔ اردو میں اس قسم کے تنقیدی نظریات پہلے سے موجود نہیں تھے اس لیے ان دونوں نے مغربی تنقید کے سرچشموں سے سیراب ہونے کی کوشش کی۔ انہوں نے انگریزی تنقید سے بہت فائدہ اٹھایا ہے خصوصاً شعر کی ماہیت کے سلسلے میں سوسائٹی کا شعر اور شعر کا سوسائٹی پر اثر بھی وہ نظریات ہیں جو ان کے دور میں مغرب میں رائج تھے مگر ان کی تنقید کے بعض حصے طبع زاد بھی ہیں۔

خاص طور پر اردو شاعری کی اصناف کے تجزیے، ان کے عیب و صواب کو سمجھنے کے لیے حالی اور شبلی نے طبع زاد فکر سے کام لیا ہے۔

کلیم الدین احمد نے حالی اور شبلی کے تنقیدی شعور کے بارے میں جو رائے دی ہے وہ بھی نظر انداز کرنے کے قابل نہیں ہے۔ ان کے خیال میں حالی اور شبلی کے تنقیدی خیالات کا ایک حصہ مغربی تنقید کا مرہون منت ہے۔ شبلی نے افلاطون اور ارسطو سے استفادہ کیا ہے لیکن ان دونوں فلاسفروں سے استفادہ کرتے وقت انھوں نے قدیم فارسی عربی تنقیدی اصولوں کو بھی مدنظر رکھا ہے، حالی نے قدیم تنقید سے گریز کیا ہے اور اردو میں نئی تنقید کی ابتدا کی لیکن شبلی نے نئی تنقید کو پیش نظر رکھتے ہوئے پرانی کو بھی نظر انداز نہیں کیا، وہ دونوں کے درمیان معلق ہے۔

جہاں تک حالی کے تنقیدی افکار کا تعلق ہے اس کا بیشتر حصہ مغربی تنقید سے مستعار ہے۔ حالی انگریزی زبان سے واقف نہ تھے۔ انگریزی سے اردو میں ترجمہ شدہ کتابوں نے اپنی انگریزی تنقید سے روشناس کرایا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس کی گہرائیوں تک نہ پہنچ سکے۔ اگر وہ براہ راست انگریزی کتابوں کا مطالعہ کرتے تو شاید ان کی تنقید کا دائرہ زیادہ وسیع اور ان کا شعور زیادہ گہرا ہو جاتا۔

انہوں نے اپنی کتاب مقدمہ شعر و شاعری میں مغرب کے تنقیدی اصولوں کو پیش کیا ہے۔ حالی اپنی کتاب کے دیباچے میں مغربی تنقید کے جو تصور دیتے ہیں وہ اس قسم کا ہے۔ وہ فرماتے ہیں "مجھ کو مغربی شاعری سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع ایک ایسی نامکمل زبان میں جیسی اردو ہے ہو بھی نہیں سکتا۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغہ اور اغراق سے بالطبع نفور تھی۔ نئے پرچے (کرنل ہالرائڈ کے مشاعرے کی طرف اشارہ ہے) نے اس نفرت کو مستحکم کر دیا ہے اس بات کے سوا میرے کلام میں کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے انگریزی کا دعوے کیا جائے یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام ہو۔"

حالی نے جو کچھ کہا ہے وہ اگرچہ واضح ہے لیکن بالکل درست نہیں ہے کیونکہ انہوں نے اپنی کتاب مقدمہ شعر و شاعری میں مغربی تنقید کے جو اصول اور مثالیں دی ہیں وہ خود اس بات کا ثبوت ہیں کہ حالی مغربی افکار کے خوشہ چین ہیں ۔

۱۔ حالی نے ایک فنکار کو معاشرے کا فعال فرد قرار دیا ہے افلاطون نے اپنی جمہوری ریاست سے شاعر کو خارج کر دیا تو حالی نے اس بات کو پسند نہیں کیا وہ افلاطون کے نظریے کو قبول نہیں کرتے بلکہ شاعری کے دفاع میں شعر و شاعری کا منصب متعین کرتے ہیں ۔

۲۔ حالی شاعری اور شاعر کے وجود کو تسلیم کرتے ہیں ۔ وہ لکھتے ہیں کہ شاعری کا ملکہ ایسی چیز ہے جو ہر کسی کے بس کا روگ نہیں ہے بلکہ وہی فرد شاعر بن سکتا ہے جس کے اندر شاعری کا مادہ اور موزونیت طبع کا حامل ہو ۔ شاعری کا یہی تصور تقریباً ارسطو کی کتاب بوطیقا میں موجود ہے ۔ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ حالی نے یہ نظریہ وہاں سے اخذ کیا ہے ۔

۳۔ حالی کہتے ہیں کہ شاعری کو سیاسی معاملات کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے ۔ شاعری کا یہ تصور بھی مغربی تہذیب سے ماخوذ ہے ۔ اس سلسلے میں انہوں نے سوسن اور بائرن کا حوالہ دیا ہے ۔

۴۔ ارسطو نے اپنی کتاب بوطیقا میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ وزن شاعری کی اضافی ضرورت ہے اس کی بنیاد نہیں ۔ حالی بھی مغربی محقق کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "اگرچہ وزن پر شعر کا انحصار نہیں ہے اور ابتدا میں وہ مدتوں اس زیور سے معطل رہا ہے مگر وزن سے بلاشبہ اس کا اثر زیادہ تیز اور زیادہ کارگر ہوتا ہے ۔"

۵۔ حالی تخیل کی تعریف میں بھی والٹر سکاٹ کی راہنمائی اختیار کرتے ہیں ۔

۶۔ ملٹن نے شعر کی تعریف میں کہا ہے ۔ "شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو جوش سے بھرا ہوا اور اصلیت پر مبنی ہو ۔" حالی نے اپنی کتاب مقدمہ شعر و شاعری میں اس کا حوالہ دیا ہے

۷۔ حالی نے میکالے ، جانسن اور دیگر مغربی مصنفین کے تنقیدی نظریات سے استفادہ کیا ہے ۔

حالی کے بعد ہم شبلی کو دیکھتے ہیں کہ وہ کس انداز اور کس طریقے سے مغربی تنقید کے خوشہ چین ہیں ۔ شبلی بھی حالی کی طرح شاعری کو وجدانی اور ذوقی چیز سمجھتے ہیں ۔ شبلی نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ شاعری کی ماہیت کے متعلق جو تصورات انہوں نے قائم کیے ہیں ۔ وہ ملٹن صاحب سے اخذ کیے گئے ہیں اس کے علاوہ اس نے ارسطو کی کتاب بوطیقا سے استفادہ کیا ہے ۔ اس سلسلے میں انہوں اپنی کتاب شعر العجم میں بوطیقا کے بعض اقتباسات بھی نقل کیے ہیں ، اور ان سے اتفاق کیا ہے ۔ افلاطون اور ارسطو نے جو یہ کہا ہے کہ شاعری کے ذریعے شریفانہ

اخلاق پیدا کیے جا سکتے ہیں شبلی نے ان کی اس رائے پر صاد کیا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں شبلی نے اس انداز میں مغربی نقادوں سے استفادہ نہیں کیا ہے جس انداز میں حالی نے کیا ہے شبلی کے زیادہ تر نظریات افلاطون اور ارسطو کے مرہونِ منت ہیں۔

متذکرہ بالا شواہد اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں کہ حالی اور شبلی نے اردو ادب میں تنقیدی نظریات قائم کرنے کے لیے مغربی تنقید کی طرف رجوع کیا ہے اور اس سے بھرپور استفادہ کیا ہے یہ بات بھی اپنی جگہ موجود ہے کہ دونوں نقاد اور مصنف انگریزی زبان سے آشنا نہیں تھے انہوں نے براہ راست انگریزی ادب کا مطالعہ نہیں کیا تھا انہوں نے جو کچھ حاصل کیا وہ انگریزی سے اردو میں ترجمہ شدہ کتابوں سے حاصل کیا۔

ایک بات کا ان دونوں نقادوں نے خیال رکھا ہے کہ مغربی تنقید کے اصولوں کو بعینہٖ قبول نہیں کر لیا بلکہ انہوں نے ان نظریات کو اردو میں منتقل کرتے وقت اپنی تہذیب، اپنی زبان اور اپنے مزاج کو پیش نظر رکھا ہے۔ مغربی تنقید سے استفادہ کرتے ہوئے انہوں نے مخصوص نظریات کو اردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔

سوال، مولانا محمد حسین آزاد، شبلی نعمانی اور مولانا نذیر احمد جدید اردو کے منفرد اور بہترین نثر نگار مانے جاتے ہیں۔ اس قول کی روشنی میں اپنے خیالات کا اظہار کیجیے۔

جواب۔ صاحب طرز انشاء پرداز وہ ہوتا ہے جو اکثر و بیشتر پردازوں سے الگ اور انوکھی شان رکھتا ہو۔ مولانا محمد حسین آزاد صاحب طرز انشاء پرداز ہیں۔ ان کے زمانے یا بعد کے زمانے میں کوئی انشاء پرواز ایسا نہیں ہوا ہے جس کی انشاء پردازی میں وہ خصوصیات ہوں جو آزاد کی انشاء پردازی میں ہیں۔ آزاد ایک ایسے اسلوب بیان کے مالک ہیں جس میں مشرقی انشاء پردازی کے سارے رنگوں کے علاوہ ان کی بناوٹ اور تصنع کے جو رنگ ہیں وہ بھی ملتے ہیں اور ساتھ ساتھ اس میں جدید نثر کے انداز بھی ہیں۔

رام بابو سکسینہ نے محمد حسین آزاد کے اسلوب بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

"آزاد نثر میں شاعری کرتے ہیں اور شاعری کرتے ہوئے نثر لکھتے ہیں۔"

آزاد

آزاد کو مرقع نگاری میں کمال حاصل تھا۔ وہ مرقع نگاری میں زیادہ پھیلاؤ سے کام لیتے ہیں اس سے عیب پیدا ہو جاتا ہے۔ ان کی مرقع نگاری میں ایسی تفصیلات بھی ملتی ہیں جن کی چنداں ضرورت نہیں ہوتی۔ ایک اور نقص جو ان کی مرقع نگاری میں پیدا ہوتا ہے۔ وہ ان کی خیال آرائی سے ہوتا ہے۔ آزاد تخیل سے زیادہ کام لیتے ہیں۔ وہ داخلی اور خارجی کیفیات کو سامنے رکھنے کے بجائے خیالی تصویریں بناتی

شروع کر دیتے ہیں۔

آزاد ایسے اسلوب بیان کے مالک ہیں جو نہ ان سے پہلے تھا اور نہ بعد میں اس کی کوئی تقلید کر سکا ہے۔ وہ ایک صاحب طرز انشاء پرداز ہیں جن کو انفرادیت کے علاوہ اپنے رنگ میں خاص امتیاز حاصل تھا۔

آزاد کے اسلوب میں رنگا رنگی ہے، شگفتہ مزاجی ہے۔ ترنم موسیقیت ہے اور نکھرا ہوا ذوق ہے۔ وہ قدیم اسلوب کی عکاسی کرنے میں مہارت رکھتے تھے۔ اور ادبی نثر نگاری کے جدید تقاضوں سے بھی پوری طرح واقف تھے۔ انہیں اس بات کا پورا احساس ہے کہ نثر ابلاغ کا ذریعہ ہے۔ مدعا، مطلب اور مضمون کو براہ راست قاری تک پہونچانا نثر کا بنیادی مقصد ہے۔ آزاد کے اسلوب میں مشرق کا پر تکلف انداز بھی ہے اور جدید نثر کے تقاضوں کا رنگ بھی ہے۔

آزاد اپنی انشاء پردازی کو زیادہ موثر بنانے کے لیے شاعری کے وسیلوں کو استعمال کرتے ہیں اور شاعری کے وسیلے یہ ہیں، تشبیہوں، استعاروں اور ان صنعتوں کا زیادہ استعمال جن میں کوئی صورتی اثر ہوتا ہے۔

آزاد اختصار کے بجائے تفصیل سے کام لیتے ہیں۔ آزاد کی لفظی صنعت گری میں تکلف، آورد اور تصنع کا رنگ ہوتا ہے۔

آزاد کے اسلوب بیان کی سب سے اہم خصوصیت ڈرامائیت ہے۔

"آب حیات"، جو آزاد کا شاہکار ہے اس میں بھی مواد کی ترتیب کو ایک ڈرامہ کی کہانی کے طور پر رکھا گیا ہے۔ ان کی دوسری کتاب "دربار اکبری"، میں بھی ڈرامائی رنگ غالب ہے ڈرامائیت کے عناصر ان کی انشاء پردازی میں لطف اور زندگی پیدا کر دیتے ہیں۔

آزاد اپنی تحریر کو دلچسپ بنانے کے لیے حکایات سے بھی کام لیتے ہیں۔ ان کی کتاب "آب حیات" میں بہت سی دلچسپ حکایات ہیں۔ آزاد حکایات و لطائف کے بادشاہ ہیں۔

آزاد کی انشاء پردازی میں مزاحیہ یا طنزیہ عناصر بھی ہیں۔ ان کے طنز مجروح کرنے کا ذریعہ نہیں ہوتے بلکہ لطیف اور پہلو دار ہوتے ہیں۔

آزاد نے اپنی کتاب "آب حیات" میں میر تقی میر کو اپنے طنز کا شکار بنایا ہے۔

مصحفی کے بیان میں بھی آزاد نے یہی اسلوب اختیار کیا ہے لیکن ان کے اس طنزیہ حصے پر وضعداری کا سایہ پڑا ہوا ہے۔

شبلی بھی صاحب طرز انشاء پرداز ہیں۔ شبلی کی انفرادیت اس میں ہے کہ وہ ایجاز و اختصار سے

سے بہت زیادہ کام لیتے ہیں۔ ان کے چھوٹے جملوں میں وہ معانی ہوتے ہیں جو پورے پیراگرافوں سے بھی نہیں سماتے۔ ایجاز و اختصار کے لیے ان کا وسیلہ استعارہ ہے۔

شبلی کی تحریروں میں جذبات کی آمیزش بہت ہوتی ہے۔ جذبات کی شدید آمیزش سے انکی تحریریں، جو شبلی ہو جاتی ہیں جنہیں پڑھ کر جذبات میں ہیجان پیدا ہو جاتا ہے۔

شبلی کی عبارتوں میں عالمانہ شان، فاضلانہ آن بان اور عالمانہ متانت ہوتی ہے۔ ان کی تحریروں کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ ان کو لکھنے والا برتری اور کمالِ علم کا حامل فرد ہے۔

شبلی کی تحریروں میں استدلالیت و منطقیت کا خاص انداز ہے۔ اس خصوصیت پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر عابد حسین نے لکھا ہے۔

"شبلی فکر کے منطقی خاکوں میں تخیل اور جذبات کا رنگ بھر دیتے ہیں۔"

شبلی اپنی نثر میں شاعرانہ اور خطیبانہ وسائل سے کام لیتے تھے۔ موسیقی اور شاعری کا رنگ پیدا کرنے کے لیے وہ تشبیہہ اور استعارے کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کی جذباتیت کا یہ عالم ہے کہ ان کی تاریخ نگاری بھی جذباتیت سے متاثر ہے۔ حالانکہ تاریخ نگاری میں جذبے کا استعمال اچھی چیز نہیں سمجھا جاتا۔ مگر ان کا انداز حقائق نگارانہ نہیں بلکہ جذباتی انداز ہے۔

شبلی نثر کے دوران شعر کا استعمال کرتے ہیں۔ وہ اشعار کو موقع برمحل اور ایسی خوبی سے استعمال کرتے ہیں کہ ایک شعر سے دس دس جملوں کا کام لے لیتے ہیں۔

شبلی کا طرز بیان اور مخصوص انداز نگارش یہ ہے کہ سیدھے سادے طریقے سے مگر عالمانہ وقار کے ساتھ بڑے بڑے علاقوں کی گرہیں اور پیچ کھولتے جاتے ہیں اور اس کے اندر موقع پاکر چوٹ کرنے، طنز کرنے اور چٹکی لینے سے گریز نہیں کرتے، وہ بڑے دلپسند انداز میں طرح پیرایہ بیان استعمال کرتے جاتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے فقروں میں موسیقی کو برقرار رکھتے ہوئے تمام مطالب کو اس انداز سے پیش کر دیتے ہیں۔ کہ سننے والا دیر تک محظوظ ہوتا رہتا ہے۔ شبلی کے تنقیدی مضامین میں بھی یہ انداز بیان کام کرتا ہے۔

شبلی کا یہ انداز بیان ان کی تمام کتابوں میں موجود ہے۔ تنقید کی کتاب ہو یا کوئی سوانح عمری ہو یا مورخانہ تصنیف ہو ان سب میں ان کا یہی انداز بیان کارفرما ہے۔

مولوی نذیر احمد کی نثر میں سلاست و سادگی ہوتی ہے۔ کہیں کہیں عربی و فارسی کے غیر مانوس الفاظ کو استعمال کر کے اپنی تحریر کو بوجھل بنا دیتے ہیں۔ ان کے ہاں عبارت کو رنگین بنانے اور صنائع و بدائع استعمال کرنے کا انداز بھی ہے۔ ان کی نثر کا اعلیٰ جوہر ان کا ظریفانہ رنگ ہے جو ان کے ناول، لکچر اور مضامین سب میں بدرجہ اتم موجود ہے

ان کی ظرافت بہت ہلکی اور لطیف ہوتی ہے۔

نذیر احمد کے ہاں مقصدیت ہے۔ وہ مسلمانوں کی زبوں حالی کو شدت سے محسوس کرتے تھے۔ اور ان کی بہتری اور ترقی کے خواہاں تھے۔ انھوں نے مسلمانوں کی معاشرتی زندگی کو بہتر بنانے کے مقصد کو اپنایا اور اپنے ناولوں میں مسلمانوں کے مختلف پہلوؤں کو بیان کرکے انہیں اسلامی تعلیمات کے مطابق ملاست کرنے کی تعلیم دی۔ وہ اپنے اس مقصد کو اپنے ناول میں پیش نظر رکھتے ہیں۔

وہ زبان و بیان کے لحاظ سے منفرد شخصیت کے مالک ہیں۔ ان کی زبان دلی کی ٹکسالی زبان ہے۔ روزمرہ اور محاورہ کا استعمال بے تکلفانہ کرتے ہیں۔ اس کے باوجود ان کا بیان صاف اور واضح ہے۔ وہ کوئی بات بھی پیچیدہ انداز میں بیان نہیں کرتے۔

سوال۔ اکبر الہ آبادی کی شخصیت اور فن پر ایک تفصیلی تبصرہ کیجیے۔

جواب۔ اکبر کی شخصیت اور فن کے صحیح تصور کے لیے ان کے زمانے کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ یہ زمانہ گزر چکا ہے۔ اگرچہ اس کے دھندلے دھندلے نقش ابھی باقی ہیں انھوں نے ایک ایسے ماحول میں آنکھ کھولی تھی جس میں وضعداری زندگی کی سب سے بڑی نعمت تھی اور مشرقیت مذہب کا جزو بن گئی تھی۔ پھر ان کی آنکھوں کے سامنے ایک سیلاب آیا اور ان کے دیکھتے دیکھتے وہ سب کچھ جسے وہ عزیز رکھتے تھے اس کی رو میں بہنے لگا۔ اکبر نیک نیت بھی تھے، اور تھوڑے سے تنگ نظر بھی۔ طوفان آتے دیکھا تو سمجھے کہ سب کچھ فنا ہو جائے گا۔ یہ بھول گئے کہ اس کے اثر سے زمین زرخیز بھی ہو جائے گی۔

وہ الہ آباد کے قریب شرفا کے ایک خاندان میں پیدا ہوئے، خاندان شریف تھا مگر مالی حالت خراب تھی۔ انھوں نے شرافت کو اوڑھنا بچھونا بنانے کے لیے ایک معمولی سی ملازمت کر لی جس سے ترقی کرتے کرتے رفتہ رفتہ بہت اونچے عہدے پر پہنچ گئے۔ مسل خوانی سے شروع کرکے ججی تک پہنچے، دولت شہرت عزت سبھی کچھ حاصل ہوئی۔ زندگی کے مختلف پہلوؤں کو دیکھا، ہر رنگ کی بسر کی ہر در و بام کو جھانکا مشاعروں میں شرکت کی، صوفیوں کی صحبت اٹھائی، خود جہاں رہے جان محفل رہے بہت وسیع حلقہ احباب تھا۔ سب کے ساتھ بڑی محبت اور اخلاص سے پیش آتے تھے۔ شروع شروع میں رنگینی اور رندمشربی شعار تھی۔ بعد میں مذہبیت بہت بڑھ گئی تھی۔ مولانا ماجد کے الفاظ میں اسرار و معارف سے زیادہ دلچسپی ہو گئی تھی، سرکاری ملازمت کی وجہ سے جو کہنا چاہتے تھے صاف نہ کہہ سکتے تھے، پردے میں حال دل بیان کرتے تھے۔ وہ احتیاط آخر تک قائم رہی۔ مرتے دقت تک اپنے آپ کو مدخواہ گورنمنٹ سمجھتے رہے، مگر دل کہیں اور تھا۔ کبھی گاندھی کی گوپیاں اپنی

کھینچتی تھیں سب سے خوش گوار تعلقات رکھنا چاہتے تھے۔ اس وجہ سے منہ پر کسی کو کچھ نہ کہہ سکتے تھے۔ مگر اپنے خطوں میں اپنے دل کی بات بیان کی ہے۔ ان کی شخصیت بڑی دلچسپ بڑی متنوع اور بڑی رنگا رنگ تھی، ہر محبت میں اپنے اشعار سے فقروں سے برمحل اور برجستہ جملوں سے لوگوں کو ہنساتے تھے، خطوں میں اپنی پریشانیوں کا ذکر زیادہ ہے اور چاشنی کم ہے جس کی وجہ سے ان کا کلام زعفران زار ہے۔

کلام میں پہلے پہلے تو آتش اور اپنے استاد وحید کے اثر سے عاشقانہ واردات رعایت لفظی اور بندش کی طرف توجہ ہے۔ مگر رفتہ رفتہ طبیعت کا اصلی رنگ ظاہر ہونے لگتا ہے، بعض نقادوں نے اکبرؔ کی شاعری کے پانچ دور قائم کیے ہیں۔ لیکن سہولت کے لیے تین دوروں میں بھی ان کی تقسیم ہوسکتی ہے۔ ۱۸۶۶ء تک پہلا دور ہے اس میں عشق کی حرارت، اور جوانی کی شورش ہے۔ رعایت لفظی اور اخلاقی تعلیم صاف آتش کے اثر سے آئی ہے۔ قدرتِ بیان حیرت انگیز ہے۔ اس کی وجہ سے انہیں ظرافت میں بڑی مدد ملی۔ ۱۸۸۴ء سے ۱۹۱۲ء تک کا زمانہ ان کے نصب العین اور اسلوب دونوں کی وجہ سے اہم ہے۔ اسی کی وجہ سے اکبر، اکبر ہوئے۔ اس کے بعد ظرافت کم اور تصوف و روحانیت زیادہ ہو جاتی ہے۔ مگر جس طرح شراب منہ سے لگی ہوئی چھٹتی نہیں اس طرح ظرافت بھی آخر تک موجود ہے۔

اکبر کے آرٹ کا کمال ان کے فن کی انتہائی بلندی۔ ان کی شاعری کی معراج ۱۸۸۴ء سے ۱۹۱۲ء تک تک نظر آتی ہے۔ اس سے پہلے وہ اپنے آپ کو پا نہ سکے تھے۔ اس کے بعد وہ شاعر سے زیادہ صوفی اور اللہ والے بن گئے تھے۔ ان کے آرٹ کو سمجھنے کے لیے خود انہیں کے چند اشعار سے مدد مل سکتی ہے۔

بارِ خاطر ہو تو واعظ کا بھی ارشاد بڑا	دل کو بھا جائے تو اکبر خرافات اچھی
گو اپنے ساتھ آپ کا ہر آنہ لے گیا	اکبرؔ مگر خدا کی گواہی تو دے گیا
سرد تھا موسم ہوائیں چل رہی تھیں برفبار	شاہد معنی نے اوڑھا ہے ظرافت کا لحاف
تائید وضع ملت و دیں کروں گا میں	اہلِ زمانہ لاکھ ہنسیں مجھ غریب پر

دوسرے الفاظ میں اکبر خدا کی گواہی اور وضع ملت و دین کی تائید کے لیے شاعری کرتے ہیں مگر جانتے ہیں کہ نرا وعظ خشک اور بے مزہ ہوتا ہے اور قوم کے غم میں ہر وقت بسورتے رہنے سے چہرہ مسخ ہو جاتا ہے اور لوگ ہنسنے لگتے ہیں۔ اس لیے وہ لوگوں پر ہنستے ہیں۔ ان کے خیالات ان کی بات چیت، ان کے کھانے پینے، تعلیم رہنے سہنے پر ہنسی اڑاتے ہیں۔ ان کے فقرے کچھ ایسے برجستہ اور چبھے ہوئے ہوتے ہیں۔ جن پر ان کا وار سب سے زیادہ ہوتا ہے وہ بھی ہنسے بغیر نہیں رہ سکتے۔ مگر ہنسی ہنسی میں اکبرؔ اپنا کام نکال لیتے ہیں۔ تلوار چمکتی ہے تو لوگوں کی آنکھیں خیرہ ہو جاتی ہیں، وار اپنا کام کر جاتا ہے۔

ہمارے شعروادب میں ظرافت اکبرؔ سے پہلے بھی موجود تھی۔ سوداؔ انشاؔ غالبؔ اودھ پنچ میں لکھنے والے ایسے نہیں کہ انھیں نظر انداز کو دیا جا سکے۔ سوداؔ غیر معمولی سوجھ بوجھ رکھتے تھے۔ وہ جس پر توجہ کرتے تھے اس کا ایسا کارٹون بناتے کہ ہنستے ہی بنتی۔ انشاؔ بھی بڑے تیز طرار آدمی تھے، اُن کی حاضر جوابی، ان کے لطیفے آج تک مشہور ہیں، مگر غالبؔ سے پہلے ظرافت ذرا پست قسم کی تھی۔ اس میں شخصی اور ذاتی کمزوریوں کا ذکر زیادہ تھا۔ بجلی اور تلوار کی طرح یہ ہر طرف صفایا کر دیتی تھی، دل کے غنچے کھلانے کا کام اور لطف زندگی بلکہ نشاط زندگی بڑھانے کا کام اس سے نہ لیا گیا تھا، غالبؔ نے اپنی شوخی، معنی آفرینی، لطافت سے کام لے کر زندگی کا لطف بڑھا دیا، مگر زندگی کے دھارے کو کسی طرف موڑنے کا کام ظرافت میں اکبرؔ سے پہلے کسی نے نہ لیا تھا۔ خود اودھ پنچ میں لکھنے والے (جن میں اکبرؔ بھی شروع شروع میں شامل تھے) نئی باتوں پر ہنستے تھے مگر ان کا قہقہہ بہت بلند، اور بعض اوقات مصنوعی ہو جاتا تھا۔ اکبرؔ نے ظرافت کے ذریعہ سے اس سیلاب کو روکنا چاہا، جو ان کا سب کچھ بہائے لے جا رہا تھا۔ اپنی اس کوشش میں انہیں کتنی کامیابی کی اُمید تھی۔ یہ ان کے اشعار سے واضح ہو گا۔

شعر اکبرؔ کو سمجھ لو یادگار انقلاب	یہ اُسے معلوم ہے ٹلتی نہیں آئی ہوئی
غریب اکبرؔ نے بحث پردے کی بہت کچھ مگر ہوا کیا	نقاب الٹ ہی دی اس نے کہہ کر کہ کرے گا کیا مرا ہوا کیا
ہمیں اس انقلاب دہر کا کیا غم ہو اے اکبرؔ	بہت نزدیک ہیں وہ دن کہ تم ہو گے نہ ہم ہوں گے
نہ حالیؔ کی مناجاتوں کی پروا کی زمانے نے	نہ اکبرؔ کی ظرافت سے رُکے یاران خود آرا
آثار کہہ رہے ہیں گوش دل حزیں میں	جیتا رہا تو بھی مل جائے گا انھیں میں

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اکبرؔ کی طنز وظرافت بیکار گئی۔ دراصل اس کی وجہ سے مغربیت کے خلاف ردعمل شروع ہوا۔ اور سر سید کی تعلیمی تحریک اور مغربی سیاست کے نتائج سمجھ میں آنے لگے، ہاں اس سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ اکبرؔ خود زمانے کے بہاؤ کو سمجھتے تھے۔ وہ بہاؤ کو روک نہ سکے مگر آنے والی نسلوں کو ہوشیار کر سکے۔

اکبرؔ کے یہاں طنز وظرافت کا ایک حیرت انگیز امتزاج ملتا ہے۔ وہ بہت بڑے ہنسوڑ ہیں انھیں ہر واقعہ کا مضحک پہلو بہت جلد نظر آ جاتا ہے۔ عام خیال کو الٹنے پلٹنے پرانے اشعار کو نیا رنگ دینے، خیال کی ترتیب بدل کر اُسے کچھ کا کچھ کر دیتے ہیں انھیں لطف آتا ہے۔ وہ پہلے واعظ پر اس لیے ہنستے تھے کہ اردو شاعری میں واعظ کی ہنسی اڑانا لازمی بات ہے، مگر جب انھوں نے اپنے تمدن پر گہری نظر ڈالی تو انھیں معلوم ہوا کہ مذہب کی روح کے بجائے اس کے الفاظ پر جان دینا اپنے علوے مانڈے سے کام رکھنا منبر کی زندگی اور خلوت کی زندگی

میں ایک فرق رکھتا خانقاہ پہ دنیا کو اور عبادت یہ خدمت کو قربان کر دینا مولویوں کا عام شیوہ ہے تو اکبرؔ کی ہنسی میں ایک سنجیدہ مقصد بھی آ گیا۔

مولوی ہرگز نہ چھوڑیں گے خدا گو بخش دے   گھیر ہی لیں گے پولیس والے مزا ہو یا نہ ہو

اسی طرح لیڈروں کی قوم فروشی، نئی پود کی اپنی چیزوں سے بے نیازی بڑھتی ہوئی بے پردگی اور اور اس کی مصلحتیں۔ سیاست کے نئے جال اور اس کے نئے شکاری مرزا کی کتاب ردی ہے اور بدھو صاحب کا حوالہ دے کر کڑھ رہے ہیں۔ کونسل میں سینکڑوں سید جمع ہیں۔ مگر مسجد میں فقط جُمن ہیں مغربی علم کے بجائے مغربی حس سے دلچسپی ہے۔ خود گٹ پٹ پر جان دیتے ہیں مگر لڑکیوں کو تاکید ہے۔ کہ بیٹھ کر قرآن مجید پڑھیں تعلیم کا مقصد علم سکھانا نہیں بلکہ سرکار کی خوشنودی اور اس کے مقاصد کی بجا آوری ہے۔ سید جب گزٹ لے کر اٹھتے ہیں تو لاکھوں لاتے ہیں۔ شیخ قرآن دکھاتے پھرتے ہیں پیسہ نہیں ملتا۔ یہ اور اسی قسم کی بہت سی لغزشوں بے انصافیوں اور زبردستیوں پر اکبرؔ کا دل کڑھتا ہے۔ مگر جانتے ہیں کہ رونے سے کام نہیں چلے گا اور نصیحت پر کوئی کان نہیں دھرے گا۔ انھیں معلوم ہے کہ لوگ ضرب شدید گوارا کر لیتے ہیں۔ طنز کا ایک ہلکا سا نشتر برداشت نہیں کر سکتے اس لیے طنز کو ظرافت کا لباس دیتے ہیں۔

ان کا آرٹ مقصدی ہے مگر ان کی چاشنی، دلکشی اور کیفیت اس مقصد سے علیحدہ بھی ہے، ظرافت پیدا کرنے کے لیے بعض لوگ الفاظ کے الٹ پھیر سے کام لیتے ہیں۔ اکبرؔ کا آرٹ بھی بہت کچھ الفاظ کے اُلٹ پھیر کا ہے۔ مگر کبھی کبھی ان کا خیال بھی مضحکہ خیز ہوتا ہے۔ الفاظ کے ذرا سے پھیر سے انھوں نے بعض ایسے کام لئے ہیں جو ان سے پہلے کسی نے نہیں لیے۔

یوسف کو نہ سمجھے کہ حسین بھی ہے جواں بھی   شاید نرالے لیڈر تھے زلیخا کے میاں بھی

دختر رز نے اٹھا رکھی ہے آفت سر پر   خیریت گذری کہ انگور کے بیٹا نہ ہوا

بوٹ ڈاسن نے بنایا میں نے اک مضمون لکھا   ملک میں مضمون نہ پھیلا اور جوتا چل گیا

مگر اکبرؔ کے آرٹ میں سب سے بڑی جگہ ان کے قافیوں کی ہے۔ اکبرؔ کو الفاظ پر غیر معمولی قدرت تھی وہ ایسے ایسے قافیے ڈھونڈ کر لاتے تھے جن کی نظیر کہیں نہیں ملتی شبلی کے لیے قبلہ قبلی کا استعمال صرف اکبرؔ ہی کر سکتے تھے انھوں نے صرف اردو کے الفاظ سے نہیں، بلکہ انگریزی کے الفاظ سے بھی اپنے قافیوں میں مدد لی اور ان سے جو لطف پیدا کیا وہ سننے سے تعلق رکھتا ہے۔ چند قافیوں کی بہار دیکھئے۔

ممبر علی مراد ہیں یا سکھ ندآں ہیں — لیکن معائنہ کو وہی نابداں ہیں
ملکی ترقیوں میں دوا لے نکالے — پلٹن نہیں تو خیر رسالے نکال لئے
اکبر دبے نہیں کسی سلطاں کی فوج سے — لیکن شہید ہو گئے بیگم کی فوج سے
کیا خوشی اس کی مجھے ان کو جو نوابی ملی — روغنی صاحب نے لی مجھ کو وہی آبی ملی

اکبر کی کامیابی کا دوسرا راز ان کی چند اصطلاحوں میں ہے جن کی آڑ میں وہ بڑے بڑے مضامین بیان کر گئے ہیں۔ بدھو، کلو، دقاقی، جمن، شیخ، مس پیر طریقت اکبر کے یہاں بار بار آتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک کے متعلق اکبر نے بہت سے اشعار کہے ہیں۔ چند مثالوں سے اس کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

شانِ نمازِ اکبر شاہانہ ہو چلی ہے — مسجد الگ بنائیں اپنی میاں دقاقی
اولڈ مرزا بے طرح بدنام ہیں — بنگ بدھو وارثِ اسلام ہیں
خاک اڑ رہی ہے گھر میں ڈیوڑھی میں غل مچا ہے — مذہب کے ہیں مخالف بھائی سے لڑ رہے ہیں

انگریزی کے الفاظ کا استعمال بھی اکبر کے یہاں بہت آزادانہ ہے کہیں تو اس سے بڑا لطف پیدا ہو گیا ہے اور کہیں یہ بدنام معلوم ہوتا ہے۔ دونوں کی مثالیں ملاحظہ کیجئے۔

ایسی پری اور مجھ کو پیارا لکھے — القاب میں دیکھئے ڈیر کلو ہے
ان کے دست نازنین سے پائی ٹی — اب کہاں باقی ہے مجھ سے پارٹی

سوال۔ اکبر الہ آبادی ایک زبردست جوش بیان اور عمیق طنّاز تھے۔ انہیں مغربیت سے سخت نفرت تھی۔ اور اپنے سماج کی اصلاح چاہتے تھے۔ اس قول کی روشنی میں اکبر الہ آبادی کے کلام پر ناقدانہ نظر ڈالیے۔

جواب اکبر بلاشبہ جوش بیان تھے۔ انہوں نے چلبلی طبیعت پائی تھی۔ خوش مزاجی ان کی فطرت تھی۔ ان کے قلم نے واقعی گہر فشانی کی ہے۔ اور شاہد معانی کا نظارہ کیا ہے جہاں کہیں وہ سنجیدہ ہوئے ہیں۔ جہاں کہیں بھی اس نے فکر و تخیل سے کام لیا ہے۔ انسانی ذہن کے لیے ایک جولاں گاہ تعمیر کر دی ہے۔ انہوں نے لیڈری، مس، نیشن، شیخ، واعظ پر بہت کچھ پھبتیاں کہی ہیں۔ خوب خوب مضحکہ اڑایا ہے، کہیں کہیں وہ قومی الفت کے جوش میں حد سے بھی گذر گئے ہیں۔ ان کے ایسے اشعار کو پڑھ کر کون کہہ سکتا ہے کہ وہ کبھی سنجیدہ بھی ہوئے ہوں گے کیسے یقین آسکتا ہے کہ یہ شعر اکبر ہی نے کہے ہوں گے۔

جن سے تھا خود داری اربابِ حاجت کا نباہ — وہ سلیقہ تم سے اہلِ کرم جاتا رہا

اجل کی نیند آجاتی ہے آخر سننے والے کو — قیامت کا اثر پاتا ہوں دنیا کی کہانی میں

میں تو بدلا نہیں لیکن تری بے مروی نے — زور کچھ طبع وفا کوش میں رہنے نہ دیا

میں ان میں اشعار کے محاسن نہیں بیان کروں گا۔ ان کے حوالے سے صرف یہ عرض کرنا مقصود ہے کہ اکبر قومی نظموں ہی کے شاعر نہیں تھے بلکہ غزلوں اور رباعیوں کے بھی شاعر تھے۔ فکر و اظہار بیان کی یہ حدیں بالکل ایک دوسرے سے نہیں ملتیں۔ ان میں بہت فاصلہ ہے۔ قیاس بھی نہیں کیا جاسکتا تھا کہ اکبر اس فاصلہ کو اس قدر کم کردیں گے، انسانی زندگی میں ایک دور ایسا آتا ہے۔ جب وہ خارجی حالات سے متاثر ہونے کے ساتھ ساتھ داخلی کیفیات کے اظہار پر بھی مجبور ہو جاتا ہے اس میں شک نہیں کہ وہ دل درد مند لے کر آئے تھے، انہوں نے جس زمانے میں آنکھ کھولی وہ قوم کی بدحالی کا زمانہ تھا۔ وہ جس فضا میں سانس لے رہے تھے وہ نکبت و افلاس اور محکومی کی وجہ سے مسموم ہو چکی تھی۔ اُن کے حالات اور اس فضا سے اُن کا متاثر ہونا۔ ناگزیر تھا۔ انہوں نے جی بھر کر قوم کا رونا رویا انہوں نے سرسید پر خوب لے دے کی۔ عورتوں کی آزادی پر انگلیاں اٹھائیں۔ نصابِ تعلیم کی برائی کی۔ انگریزی تہذیب کے عیوب گنوائے۔ اسی وجہ سے اُن کی مخالفتیں بھی ہوئیں اور میرے خیال میں یہ مخالفتیں ایک اعتبار سے صحیح بھی تھیں۔

۱۸۵۷ء کے بعد سے مسلمانوں میں محکومی کا احساس شدید ہوتا گیا اور وہ اس احساس سے چھٹکارا پانے کی کوشش میں لگے رہے۔ اکبر نے صرف اتنا کیا کہ انہیں صرف تھوڑا سا سہارا دے دیا۔ ورنہ اس سہارے کی بھی ضرورت نہ تھی۔ افراد جوش اور ولولوں کے سہارے آگے بڑھ رہے تھے سرسید نے جدید تقاضوں کی طرف اشارہ کیا۔ یہی بہت کچھ تھا۔

اکبر کی قومی شاعری نظرانداز نہیں کی جاسکتی۔ لیکن صرف اس کی توصیف میں اتنی زیادہ مبالغہ آرائی بھی نہیں کی جاسکتی کہ حالی کے کارناموں کو پس پشت ڈال دیا جائے قومی اور اسلامی شاعری میں حالی اکبر سے پیچھے نہیں ہیں حالی نے مسدسِ مدوجزرِ اسلام کے علاوہ اور بہت سی نظمیں لکھی ہیں جو مقصد کے اعتبار سے اکبر کی نظموں سے کم درجہ کی نہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اکبر زیادہ پُرجوش ہیں اور کھلم کھلا کہہ دینے سے دریغ نہیں کرتے، حالی نے ماضی کے آئینے دکھائے ہیں اور اکبر نے حال و مستقبل کی باتیں کی ہیں۔

دونوں نے غزلیں بھی لکھی ہیں۔ حالی کی غزل تعداد میں اگرچہ اکبر کی غزلوں سے کم ہیں مگر فکر کی گہرائی، تخیل کی رفعت، بندش کی خوبی اور ایجادِ تراکیب کے لحاظ سے بہت بلند درجہ رکھتی ہیں۔ ان غزلوں پر

مومن اور غالب کا رنگ ملتا ہے۔ لیکن اس رنگ میں جو شعر لکھے ہیں اُن میں واقعی کوئی بات کہی گئی ہے جو دل سے نکلی ہے۔ بہت سے اشعار انہوں نے ناسخ اور مصحفی کی تتبع میں کہے ہیں۔ جو اُس زمانے میں قابل لحاظ نہیں تھے تو اب کیسے ہو سکتے ہیں۔ رباعی میں البتہ وہ حالی پر سبقت لے گئے ہیں۔ انہوں نے حالی کی نسبت کم رباعیاں لکھی ہیں لیکن اُن میں رباعی کے محاسن شاعرانہ زیادہ ہیں۔ حالی نے اگرچہ قومی، مذہبی اور اصلاحی مضامین اور اُس کے اندازِ بیان میں نیا پن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان کی رباعیاں حُسنِ نظم کے اعتبار سے اکبر کی رباعیاں کو نہیں پہنچتیں۔ میرے خیال میں اکبر صرف غزل اور رباعی ہی کہتے تو شاعری میں ان کا مقام کچھ اور ہوتا۔ یہاں میں اکبر کی رباعیات ہی کا ذکر کروں گا۔

رباعی کی بحر دوسری اصنافِ شاعری کی بحروں سے قطعی الگ ہے اس میں حرکت و سکون کے معمولی اختلاف سے چوبیس صورتیں یا اوزان پیدا ہو جاتے ہیں۔ رباعی میں جس قسم کا مضمون بیان کیا جاتا ہے اس کا جدید و عجیب اور لطیف و بلند ہونا ضروری ہے۔ الفاظ کے انتخاب اور بیان کی ترتیب کا متین و موزوں ہونا بھی لازمی ہے۔ رباعی کا آخری مصرعے باقی تین مصرعوں سے زیادہ زوردار ہونا چاہیے۔ اس مصرع کی بندش ہی میں رباعی کا تمام حُسن ہوتا ہے۔ اس خصوصیت کو اکبر نے اپنی رباعیات میں ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے۔ انہوں نے متعدد مضامین پیدا کیے ہیں اور ہر مضمون کے بیان میں رباعی کے حُسن و خوبی کو پیش نظر رکھا ہے۔ دل کی بات آخری مصرع ہی میں کہی ہے، جسے پڑھ کر باقی تین مصرعوں سے اُس کا ربط اس انداز سے نمایاں ہوتا ہے کہ تاثیر کو دِل محسوس کرتا ہے۔

رباعی کے متعلق وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ اس کا آغاز کب ہوا اور پہلے اس کی صورت کیا تھی۔ دراصل یہ ابھی دیگر اصنافِ شاعری کی طرح شروع ہی سے کہی جاتی ہے۔ اب سے ڈھائی سو برس پہلے ۱۷۱۸ء میں حیدرآباد دکن کے ایک شاعر میر عبدالقادر نے یہ رباعی لکھی۔

ہر چند ہمیں سب سے اٹھایا ہے ہاتھ	اس پر بھی نہ آزاد کہا ہے ہیہات
عالم کمنے ہر ایک یہ کہتا ہو گا	دکھن میں ہے قادر اجھوں در قید حیات

اس قدر صاف اور شستہ زبان سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس سے پہلے بھی رباعیاں کہی گئی ہوں گی۔ دہلی اور لکھنؤ کے تقریباً ہر صاحبِ دیوان شاعر نے غزل، قصیدہ، مثنوی وغیرہ کے ساتھ رباعیاں بھی لکھی ہیں۔ میر تقی میر، خواجہ درد، سودا، میر حسن، جعفر علی، حسرت، جرأت انشا، مصحفی، رنگین، مومن، غالب، اور دوسرے شعراء کی رباعیاں ان کے کلام میں شامل ہیں۔ اس صنف میں ہر ایک نے طبیعت کے جوہر دکھائے ہیں۔ میر کی یہ رباعی قابلِ ذکر ہے۔ جس میں میر کی غزل کا سوز و گداز اور غمگینی موجود ہے۔

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہم نے — خونابہ کشی مدام کی ہے ہم نے
یہ مہلتِ کم کہ جس کو کہتے ہیں عمر — مر مر کے غرض تمام کی ہے ہم نے

غدر کے زمانے تک رباعیات ضمنی طور پر لکھی جاتی تھیں، بعد میں رباعی مستقبل صنفِ شاعری بن گئی۔"

قوم کے اصلاحی دور،، کے شعراء نے اپنے پیغام کا ذریعہ رباعی ہی کو قرار دیا۔ اس گروہ میں حالیؔ اور اکبرؔ ممتاز نظر آتے ہیں۔ رباعیوں میں بھی اکبرؔ نے مغربی تہذیب و تمدن کا نقشہ کھینچا ہے اور مذہب کی تبلیغ کی ہے۔

مزاح اور ظرافت اکبرؔ کے کلام کی ممتاز خصوصیت ہے۔ جس کی وجہ سے اُنہیں اس قدر شہرت ملی۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ وہ اس رنگ کے تنہا مالک تھے۔ شوخی اور ظرافت کے ساتھ اکبرؔ کے کلام میں طنز کے نشتر بھی ہیں۔ حالیؔ نے ماضی پر آنسو بہائے اور اخلاق کا درس دیا۔ تو اکبرؔ نے حال اور مستقبل کا مضحکہ اڑایا اور مغربی تہذیب کے دلدادہ نوجوانوں کو طنزیہ انداز میں ٹھوکے دیئے۔ حالیؔ اور سرسید مغربی تعلیم عام کرنا چاہتے تھے۔ مگر اکبرؔ کو نوجوانوں سے یہ شکایت تھی کہ وہ انگریزی تقلید سے دہریے بن رہے ہیں۔ انہیں شکوہ تھا تو یہ کہ انگریزی تعلیم کی وجہ سے مسلمان اپنے اسلاف کے نقشِ قدم پر نہیں چل سکتے۔

قوم کی تاریخ سے جو بے خبر ہو جائے گا — رفتہ رفتہ آدمیت کھو کے خر ہو جائے گا

وہ چاہتے تھے کہ قوم اپنی تاریخ نہ بھولے۔ اسی لیے انہوں نے مشرقی روایات میں تبدیلی پیدا کرنے والوں سے ہمیشہ اختلاف رکھا اور مختلف انداز سے ان لوگوں کا مذاق اڑایا جو قوم کو نئے راستوں پر چلانے کا عزم لے کر آئے تھے۔ اُن لوگوں میں وہ مولوی اور مصلحین بھی شامل ہیں جو سرسید کی ہمنوائی کرتے تھے۔ ایک رباعی میں اکبرؔ بیان کرتے ہیں کہ ؎

تحریکِ ضرورتِ معیشت ہے بہت — خرقے کو بھی اب خیال خلعت سے بہت
خالق کے جمال کا تو سودا کم ہے — اللہ کے نام کی تجارت ہے بہت

وہ جھوٹے مذہب پرستوں کے مخالف تھے۔ اُن اصولوں کے سخت دشمن تھے جو خرقہ پہن کر خلعت کی توقع رکھتے تھے۔ مگر اُن کی سُنتا کون۔ اور سُنتا بھی کیسے۔ آخر یہ شکایت بھی اُن کے لب پر اِس طرح رباعی کی صورت میں آ ہی گئی ؎

مذہب کی کہوں تو دل لگی میں اُڑ جائے — مطلب کی کہوں تو پالسی میں اُڑ جائے
باقی ہر قوم میں ابھی ہے کچھ ہوش — غالب ہے کہ یہ بھی اس صدی میں اُڑ جائے

وہ مذہب کو آدمیت کا امتیازی نشان تصور کرتے تھے۔

گر جیب میں زر نہیں تو راحت بھی نہیں ۔۔۔ بازو میں سکت نہیں تو عزت بھی نہیں
گر علم نہیں تو زور و زر ہے بے کار ۔۔۔ مذہب جو نہیں تو آدمیت بھی نہیں

ان رباعیوں سے جھنجھلاہٹ ظاہر ہوتی ہے، یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ وہ مسلمانوں کو ترقی یافتہ دیکھنا نہیں چاہتے تھے۔ ورنہ اپنے صاحبزادے کو اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلستان کیوں بھیجتے۔ مگر ان رباعیوں میں طنز سے زیادہ جو جھنجھلاہٹ ہے اس سے یہ اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے کہ وہ اس بات کے قطعی روادار نہیں تھے کہ قوم کے افراد چند گنے چُنے رہنماؤں کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی بنے رہیں وہ انگریزی تہذیب و تعلیم کے مخالف تھے اور اس کا اظہار مذہب کی آڑ لے کر کرتے تھے۔ یہ رباعی اپنے تمام محاسنِ شاعری کے ساتھ اس ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہے۔

لے جاؤں لحد میں اپنا اسلام بخیر ۔۔۔ لکھیں یا رب ملک میرا نام بخیر!
اسلام سے جس نے بیوفائی کی ہے ۔۔۔ پایا نہیں میں نے اس کا انجام بخیر!

مذہب سے بیگانہ نئی روشنی کے لوگوں کو مخاطب کر کے وہ ایک رباعی میں کہتے ہیں کہ۔

منکر۔ ہیں جو روح کے اہلِ غرور ۔۔۔ اک امر ہے پوچھنا، ہمیں ان سے ضرور
ہے فہم و خرد کا دعویٰ یہ کہو ۔۔۔ پیدا ہوا مادے میں کیونکہ یہ شعور

ساتھ ہی مصلحین قوم پر فقرہ بھی کستے ہیں۔

مذہب کر لیا تو بحث میں سر ٹوٹا ۔۔۔ چاہی اصلاح تو خدا ہی چھوٹا
شکوہ ہم غیر کا کریں کیا اکبرؔ ۔۔۔ قسمت ہی نے ہم کو ہر طرح سے لوٹا

ممکن ہے لوگوں کو اکبرؔ کے خیال سے اختلاف ہو مگر حقیقتاً اظہار و بیان کے لحاظ سے ان کی شاعری بہت دقیع درجہ رکھتی ہیں۔ ان کے کلام میں زورِ طبیعت نمایاں نظر آتا ہے۔ ان رباعیوں میں انہوں نے مذہب سے ناآشنا اور قوم کی اصلاح کرنے والوں کو خاص رگیدا ہے۔ شعری اعتبار سے ان رباعیوں کی خوبیوں کو فراموش نہیں کیا جا سکتا جن میں فکر و خیال کی ہم آہنگی کے علاوہ دوسرے مسائل کی طرف متوجہ ہوئے ہیں تو وہاں بھی اظہار و بیان کی شدت میں کوئی کمی نہیں آنے دی ہے۔

کھنچے، چلائے، کودے اُچھلے، ٹہلے ۔۔۔ ہر پھر کے وہیں رہے جہاں تھے پہلے
حالت تو وہی بلکہ اُس سے بدتر ۔۔۔ یُوں مُنہ سے جو جس کے دل آئے کہہ لے

اس رباعی میں جس کی طرف اشارہ ہے اُسے تو جانے دیجئے۔ الفاظ کے انتخاب اور ان کی بندش ایسی ہے کہ ذہن متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اخلاقی مسائل کو انہوں نے رباعی میں نظم کیا ہے اور اس خوبی سے

کہ کہیں اور مثال نہیں ملتی۔ شدتِ بیان پوری طرح آشکار ہے۔ لکھتے ہیں ؎

شیطان سے دل کو ربط ہو جاتا ہے ۔۔۔ دشوار انسان کو ضبط ہو جاتا ہے
حد سے جو ہوا حرص یا خود بینی ۔۔۔ ہوتا ہے یہی کہ خبط ہو جاتا ہے

حرص یا خود بینی حد سے گزر جائے تو پھر انسان اور شیطان میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ یہ اس رباعی کا بنیادی خیال ہے۔ مگر جس طرح نظم کیا ہے اور الفاظ کی ترتیب میں جو اہتمام کیا ہے اُس کی داد نہیں دی جاسکتی۔ اکبر نے ایک اور رباعی میں ایک حاسد کی نفسیاتی توجیہہ کی ہے۔ اگر کوئی کسی سے حسد کرے تو یہ اس بات کی دلیل ہے کہ وہ اپنی نااہلی کو محسوس کر رہا ہے ؎

حاسد اگر تجھ سے حسد کرتا ہے ۔۔۔ کر صبر کہ وہ خود کارِ بد کرتا ہے
اپنی پستی کو کر رہا ہے محسوس ۔۔۔ اور تیری بلندیوں پر کد کرتا ہے

اور وہ ترقیوں کا راز اس طرح کھولتے ہیں کہ ؎

اوروں کی کہی ہوئی جو دہراتے ہیں ۔۔۔ وہ فونوگراف کی طرح گاتے ہیں
خود سوچ کے حسبِ حال مضمون نکال ۔۔۔ انسان یونہی ترقیاں پاتے ہیں

اُن کی یہ رباعی آج کے دَور پر کس قدر صادق آتی ہے۔

کامل کم ہیں اور اہلِ ارشاد بہت ۔۔۔ ساحر کم ملیں گے مَیاد بہت
ہر بزمِ سخن کا یہ حال ہے اکبرؔ ۔۔۔ شاعر کم ہیں مگر ہیں اُستاد بہت

ان کا خیال ہے کہ بُرے کام کرنے سے بہتر یہی ہے کہ کچھ نہ کیا جائے ذلّت کی زندگی پر موت کو ترجیح دینی چاہیئے ؎

غفلت کی زندگی سے آہ بھرنا اچھا ۔۔۔ افعالِ مضر سے کچھ نہ کرنا اچھا
اکبرؔ نے سُنا ہے اہلِ غیرت سے یہی ۔۔۔ جینا ذلّت سے ہو تو مرنا اچھا

ان رباعیوں میں اکبر کا پیغامِ عمل ہے۔ ان میں کام کرنے والوں کے لیے بہت کچھ کہہ دیا گیا ہے۔ ان کی یہ شاعری کبھی مُردہ نہیں ہو سکتی۔ اس چراغ سے رہتی دنیا تک فکر و عمل کے دیے جلتے رہیں گے۔ ان رباعیوں میں صرف پند و نصیحت ہی نہیں ہے بلکہ زندگی کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ جینے کے قرینے بتائے گئے ہیں۔

اعمال کے حُسن سے سنورنا سیکھو ۔۔۔ اللہ سے نیک اُمید کرنا سیکھو
مرنے سے مفر نہیں جب اے اکبرؔ ۔۔۔ بہتر ہے یہی خوشی سے مرنا سیکھو

بے سود ہے گنج و مال و دولت کی تلاش ‏ ‏ ذلت ہے دراصل جاہ و شوکت کی تلاش
اکبر تو سرورِ طبع کو علم میں ڈھونڈھ ‏ ‏ محنت میں کر، سکون و راحت کی تلاش

اس رباعی میں ایک حدیث کی طرف اشارہ ہے کہ انسان عالم و فاضل بن جائے اور دنیا کے تمام حالات سے باخبر ہونے کے باوجود جاہل ہے۔ کوئی انسان دین و دنیا سے مکمل واقفیت کا دعویٰ نہیں کر سکتا ؎

ہر اک سے سُنا نیا افسانہ ہم نے ‏ ‏ دیکھا دنیا میں اک زمانہ ہم نے
اول یہ تھا کہ واقفیت پہ تھا ناز ‏ ‏ آخر یہ کھلا کہ کچھ نہ جانا ہم نے

ان رباعیوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اکبر اچھے طنز نگار ہی نہیں بلکہ عمدہ رباعی گو شاعر بھی تھے ان کی عظمت قومی شاعری ہی سے نہیں بلکہ اُن کی رباعیوں اور سنجیدہ اشعار کے دم سے بھی ہے قوم یقیناً انہیں ایک مصلح شاعر کی حیثیت سے نہیں بھول سکتی۔

اردو زبان میں الفاظ کی ظرافت کے لیے جس قدر پہنائی ہے اتنی دوسری زبانوں میں مشکل سے ملے گی۔ ہمارے یہاں زبان کی بندش اور اشعار کی ٹکنیک لفظی ظرافت ابھی خاصی مقدار میں ہے۔ معنی کی ظرافت نسبتاً کم ملتی ہے خیالی کی ظرافت ابھی خاصی مقدار میں ہے۔ اکبر الٰہ آبادی کی ظرافت بھی زیادہ تر الفاظ کا راستہ تلاش کرتی ہے ان کے تقریباً تمام وہ اشعار جن میں انہوں نے انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں اسی قسم کی ظرافت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان اشعار کے معنی بذات خود کسی مضحک پہلو کے حامل نہیں ہیں۔

ان کی دستِ ناز سے پائی ٹی ‏ ‏ اب کہاں باقی ہے ہم میں پائیٹی

یہ شعر اسی قسم کی ظرافت کا مکمل نمونہ ہے اگر اس کے معنی پر غور کیا جائے تو کسی طرح بھی یہ ظرافت کے ضمن میں نہیں آسکتا ہے خیال کی ظرافت اکبر کے یہاں جگہ جگہ ملتی ہے اور اگر وہ مخصوص پابندیوں میں نہ جکڑے گئے ہوتے تو خیال ہی کی ظرافت ان کے یہاں اہم چیز ہوتی ؎

در پیش ہے منزلِ عدم اے اکبر ‏ ‏ اس راہ میں ریل کی ضرورت ہی نہیں
کیونکہ خدا کے عرش کے قائل ہوں یہ عزیز ‏ ‏ جغرافیہ میں عرش کا نقشہ نہیں ملا
بارک میں ان کے دیا کرتا ہے اسپیچ وفا ‏ ‏ زاغ ہو جائے گا اس دن انگریزی عندلیب
رقیبوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جاکے تھانے میں ‏ ‏ کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

ان اشعار میں زیادہ تر خیال ظریفانہ ہے۔ اکبر کا فن جہاں لفظی ظرافت کے محور پر گھومتا ہے وہاں بلند نہیں کیا جا سکتا ہے پھر بھی لفظی صناعی کو بعض جگہ انہوں نے بڑے سلیقہ سے برتا ہے۔ خیال کی ظرافت

پیدا کرنے میں اکبرؔ نے اکثر بہت جدت سے کام لیا ہے اور کامیاب رہے ہیں۔ معنی کی ظرافت سے ان کے کلام میں اور اقسام کے مقابلے میں کم ہے اور کہیں اس قسم کی ظرافت ان کے یہاں ملتی بھی ہے تو وہ بھی ہے تو وہ اس میں بیشتر کامیاب نہیں ہوتے ہیں اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کا ذہن خیال آفریں ضرور تھا۔ لیکن معنی آفریں نہیں تھا ان کے ذہن میں وہ قوت موجود تھی جو چیزوں کا صاف اور واضح عکس قبول کرتی ہے اور پھر ان کے مضحک پہلوؤں کی طرف منتقل ہو جاتی ہے لیکن وہ قوت کم تھی جو چیزوں کی تحلیل اور ان کو آپس میں متحد کرتی ہے۔

اس سلسلہ میں ایک دلچسپ حقیقت قابلِ غور ہے۔ ہمارے ادب میں نظیر اکبرآبادی کے علاوہ کوئی شاعر ایسا نہیں گزرا جس نے زندگی کے روزمرہ ظاہر ہونے والے واقعات اور حادثات سے اتنا فائدہ اٹھایا جتنا اکبر نے اٹھایا ہے۔ واقعات ہی نے اکبر کو شاعر بنا دیا، اور ان کی پوری شاعری واقعات کا ردِ عمل ہے۔ ان کے اشعار خود اس امر کی غمازی کرتے ہیں کہ وہ کسی نہ کسی واقعہ سے متاثر ہو کر ڈھالے گئے ہیں۔ خود ان کے جاننے والوں کا بیان ہے کہ جب وہ کوئی واقعہ سنتے تھے تو فوراً شعر کہہ دیتے تھے ان کی یہ صفت بھی ان کے ذہن کے ایک خاص گوشہ سے متعارف کرتی ہے۔

زندگی اور اس کے گرد و پیش سے ہر شاعر متاثر ہوتا ہے ماحول جب کسی مخصوص فرد پر اپنے اثر و نفوذ کی کمند ڈالتا ہے تو اس کے لیے اس سے فرار ممکن نہیں ہوتا۔ لیکن یہ بااثر چیزیں اپنی نوعیت کے اعتبار سے یکساں نہیں ہوتی ہیں۔ ماحول میں کلچر، تمدن، اخلاقیات چھوٹے بڑے واقعات سب ہی چیزیں شامل ہیں اور چونکہ شاعر کی نظر خاص طور سے زندگی ہی پر ہوتی ہے، لہٰذا یہی چیزیں اس کی شاعری کیلئے محرک بنتی ہیں ان میں سے بعض چیزیں انسانی دماغ پر براہ راست اثر ڈالتی ہیں، اور انسانی ذہن کسی نئے خیال یا کسی مخصوص تجربہ کی نئی تحلیل کی طرف موڑ دیتا ہے جو بالآخر شعر بن کر ظاہر ہوتی ہے بعض دوسری چیزوں کا اثر بالواسطہ ہوتا ہے یعنی ایک مخصوص جز کوئی اثر نہیں پیدا کرتا۔ بلکہ جزئیات کا ایک مجموعہ آفرینش خیال میں مدد کرتا ہے جب شاعر ایسی چیزوں سے خام مواد حاصل کرتا ہے یا ان چیزوں کے تجربے سے فائدہ اٹھا کر زندگی پر اظہار خیال کرتا ہے تو اس کے ذہن میں غیر معمولی پیچ کا ہونا ضروری ہے اس لیے کہ جزئیات مختلف سمتوں سے اثر ڈالتے ہیں، لہٰذا غیر معمولی طور پر رسا ذہن ہی ان میں ربط اور وحدت کو تلاش کر سکتا ہے لیکن وہ شاعر زندگی کے صرف ان جزئیات کو کام میں لاتا ہے جن کا اثر سیدھا اور سپاٹ ہوتا ہے کسی مخصوص بصیرت کا ملک نہیں ہوتا ہے لیکن اس کے نظریات اس کے خام مواد کی وجہ سے زیادہ واضح اور براہ راست معلوم ہوتے ہیں۔ واقعات کی اثراندازی زیادہ تر براہِ راست ہوتی ہے لہٰذا اکبر جب کسی واقعہ سے متاثر ہو کر زندگی پر کوئی ریمارک پاس کرتے ہیں تو وہ بالکل ارضی اور براہ راست معلوم ہوتا ہے اسی لیے اکبرؔ خواہ اپنے دماغ کے کسی خانہ سے کوئی بات نکالیں وہ نشانہ

پر ٹھیک بیٹھتی ہے۔ اکبر کی شاعری میں راست روی کی بنیاد اسی چیز پر ہے کہ وہ پیچیدہ اور ملے جلے تاثرات کو کم استعمال کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات جہاں اکبر کی ایک خصوصیت کو ظاہر کرتی ہے۔ وہاں ان کے یہاں ایک نقص کو بھی واضح کرتی ہے اور وہ یہ کہ اکبر کے لیے ایک بڑے شاعر کی طرح، یہ ممکن نہیں تھا۔ کہ وہ زندگی کے ان جزئیات کو جمع کر کے جو انسانی ذہن پر بالواسطہ اثر ڈالتے ہیں کوئی اظہار خیال کریں۔ اکبر کی شاعری جہاں یہ ظاہر کرتی ہے کہ وہ براہ راست اثر ڈالنے والی چیزوں سے متاثر ہو کر حقائق کی طرف براہ راست مڑ سکتے تھے اور واضح نقطۂ نظر پیدا کر سکتے تھے وہاں اس کی یہ کمی بھی ظاہر کرتی ہے کہ ان میں ایک بڑے شاعر کی (غالب شاید اس کی سب سے اچھی مثال ہوں) وہ خصوصیت موجود نہ تھی جو زندگی کی بے شمار جزئیات کی ترکیب سے پیدا ہونے والے گوناگوں اثرات کا تجزیہ کرتی ہے اور پھر شاعر کے لیے ایک واضح اور مربوط نکتۂ نظر کو پیدا کرتی ہے۔ یہی سبب تھا۔ کہ اکبر واقعات سے متاثر ہوتے تھے۔ کیونکہ ان کی طبیعت پیچیدگیوں کی عادی نہیں تھی۔ اور یہی وجہ ہے کہ اردو کے بڑے شاعر مثلاً غالب وغیرہ کے یہاں براہ راست اثر انگیز چیزوں کی طرف کوئی خاص رجحان نہیں ملتا ہے اس لیے کہ وہ ایک ایسے ذہن کے مالک تھے جو اس سے زیادہ پیچیدہ چیزوں کو سلجھانے پر قادر تھا۔

ان چیزوں کے واضح ہو جانے کے بعد ایک اہم مسئلہ سامنے آتا ہے اور وہ ان اقدار کی تحقیق ہے جن پر اکبر نے اپنی شاعری کی بنیاد رکھی ہے یعنی یہ کہ ان کے طنز کی افادیت اور ذاتی قیمت کیا ہے اس منزل پر نظریات اور رجحانات پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اختلاف خاص اصولی اختلاف بن جاتا ہے۔ اکبر کی شاعری میں یہ منزل دلچسپ بھی ہے اور خطرناک بھی اس لیے ان کی شاعری کا یہی پہلو سب سے زیادہ اہم بھی ہے اختلافی بھی۔

اکبر کے سارے طنز کا بنیادی تصور، مشرق و مغرب ہے۔ ان کا ذہن مغرب اور مشرق کے مقابلہ اور پھر مشرق کو ترجیح دینے کی کاوش کرتا رہتا ہے۔ لیکن ان کے مشرقیت اور مغربیت کے بنیادی تصور پر غور کیا جائے تو بہت جلد یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ان کے مشرقیت کے تصور میں کافی خلا پایا جاتا ہے اور مغربیت کے تصور میں کافی غلط فہمی ہے۔ وہ مشرقیت اور مغربیت کے بنیادی تصورات سے بحث نہیں کرتے ہیں اور نہ ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ نہ وہ اپنی شاعری کی بنیاد مشرق اور مغرب کے "کلچر" کے موازانہ پر رکھتے ہیں انہوں نے مشرقیت کے دائرہ کو جتنا تنگ کر دیا تھا وہ حقیقت میں اتنا تنگ نہیں ہے اور اسی طرح انہوں نے مغربیت کو جتنا، خطرناک سمجھ لیا تھا وہ اتنی خطرناک بھی نہیں ہے انہوں نے مشرق اور مغرب کے لباس کو ان کی روح اور اصل سمجھ لیا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انہوں نے سطحی باتوں کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا دوسری چیز یہ ہے کہ دو تہذیبوں کے نقاد ہونے کی حیثیت سے ان کا فرض تھا کہ وہ زمانہ کی تبدیلی کے اعتبار سے ان کی افادیت پر غور کرتے اور یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتے کہ مستقبل کے بڑھتے ہوئے فرائض اور مسائل سے عہدہ

برآ ہونے کے لیے کونسا کلچر زیادہ مفید ہو سکتا ہے۔ انہوں نے بنیادی مسائل سے غور کرنے کی فکر نہیں کی ہے اور جہاں ان مسائل پر انہوں نے غور بھی کیا ہے۔ وہاں کشادہ دلی پیدا کرنا ان کے لیے ممکن نہیں ہو سکا جس کے بغیر صحیح نتیجہ پر پہنچنا ممکن ہو سکتا ہے ان ہی معنوں میں ان کو رجعت پسند بھی کہا جا سکتا ہے۔ اگر وہ مشرق اور مغرب کے واقعی کلچر کا مقابلہ کرتے تو شاید ان پر رجعت پسندی کا الزام نہ آتا۔ لیکن انہوں نے مغرب کی ہر چیز کو شکوک نگاہوں سے دیکھا اور اس کے نتیجہ میں ان چیزوں کو قبول کرنے سے بھی انکار کیا جن کی افادیت دنیا کی تمام قوموں میں خواہ وہ آپس میں تہذیب اور اخلاقیات کے اعتبار سے کتنی ہی مختلف کیوں نہ ہوں مسلّم ہے اکبر کی شدت پسندی نے جہاں اکبر میں ایک صالح جذبہ پیدا کیا اور انہوں نے مشرق کو مغرب کی ذہنی غلامی سے بچانے کی کوشش کی وہاں انہوں نے بجلی کی روشنی، پائپ کا پانی، ٹائپ کا حرف اور اس قسم کی وہاں بے شمار چیزوں کے خلاف بھی احتجاج شروع کر دیا۔

شاید یہ چیز ایک سود مند معلوم ہو اور اکبر الہ آبادی کے طنز کو مشرق و مغرب کے کلچر سے وابستہ سمجھا جائے اس لیے کہ ان کے طنز کا نشانہ مغرب کے داخلی اور خارجی اوصاف ہیں، مگر یہ ابہام اس طرح زائل ہو سکتا ہے کہ کلچر کے صحیح مفہوم کو سمجھنے کے بعد کلچر اور سوشل ایکٹ (سماجی افعال) کے صحیح فرق کو ذہن میں رکھا جائے۔ اکبر شاید اس فرق سے واقف نہیں تھے اور اب بھی بہت سے لوگ اس فرق سے ناواقف ہونے کے سوشل ایکٹس کو کلچر میں داخل سمجھتے ہیں، حالانکہ ان دونوں میں بہت فرق ہے۔ سوشل ایکٹ وہ چیز ہے جو کبھی کبھی جانوروں میں بھی نظر آجاتی ہے۔ ان کا بعض وقت اجتماعی حملہ یا ایک کے کسی مصیبت میں گرفتار ہو جانے پر دوسرے بندروں میں امداد اور اپنے ساتھی کو بچا لینے کا جذبہ سوشل ایکٹ کہا جا سکتا ہے یا اگر اس مثال سے اختلاف ہو تو حیوانی معاشرتی کے موضوع پر معمولی کتاب اس چیز کو واضح کر سکتی ہے۔ برخلاف اس کے کلچر جانوروں میں بلکہ بعض انسانوں میں بھی مطلق نہیں پایا جاتا ہے۔ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ مشرق میں نشست برخاست کے مخصوص آداب، دعا اسلام کے معین تکلفات رہنے سہنے کے بندھے ٹکے اصول یہاں کے کلچر میں داخل ہیں اور اسی طرح مغرب میں چھری کانٹا پتلون ٹائی، نشست و خاست، دید و بازدید کے طریقے وہاں کے کلچر میں داخل ہیں، حالانکہ ایسا نہیں ہے یہ تمام چیزیں سوشل ایکٹ ہیں، یہ دوسری بات ہے کہ قوموں کا کلچر ان کے سوشل ایکٹس پر بہت اثر انداز ہوتا ہے اور کلچر کی بلندی یا پستی کے ساتھ ان کے سوشل ایکٹ بھی معقول یا نامعقول ہو جاتے ہیں، پھر بھی موثر اور متاثر میں بہت فرق ہوتا ہے شاید اکبر بھی ہمارے عام لوگوں کی طرح اسی غلط فہمی میں مبتلا تھے، اسی لیے انہوں نے کلچر کو چھوڑ کر مشرق و مغرب کے سوشل ایکٹس کے مقابلہ اور ان کی برتری پر بحث کی ہے اور اسی لیے ان کے طنز میں گہرائی مفقود ہے کیونکہ وہ انسانی حیات کے سطی

مدارج پر نظر رکھتے ہیں۔ اور اسی بناء پر ان کے طنز میں مہارت زیادہ اور بصیرت کم ہے۔ اکبر کے یہاں مشرقیت اور مغربیت کا کوئی واضح تصور نہیں ملتا ہے اور نہ انہوں نے ان دونوں کا مقابلہ کیا ہے ان کے یہاں زیادہ تر مشرق اور مغرب کے خارجی افعال سے بحث کی گئی ہے۔

اکبر کی اس کوتاہی کے سلسلہ میں چند باتیں قابلِ غور ہیں۔ کلچر اور سوشل ایکٹ اگرچہ ایک دوسرے سے جُدا ہیں پھر بھی جس طرح شخصیت خارجی موثرات سے اثر قبول کیے بغیر نہیں رہ سکتی اسی طرح سماجی افعال بھی کسی زاویے سے کلچر پر اثر انداز ہوتے ہیں یا کلچر سماجی افعال پر اثر ڈالتا ہے۔

سماجی افعال کا کسی بڑے پیمانہ پر تغیر یا اصلاح کلچر ہی کے واسطہ سے ممکن ہے چاہے یہ اثر بہت وضاحت کے ساتھ محسوس نہ کیا جا سکے لہٰذا سوشل ایکٹ کے واسطہ سے کلچر پر تنقید اگرچہ دراز کار اور بعید از قیاس چیز معلوم ہوتی ہے پھر بھی کچھ نہ کچھ افادیت ضرور رکھتی ہے دوسری چیز یہ ہے کہ اردو شاعری (فارسی سے فیض حاصل کرنے کی وجہ سے) کا رجحان مخصوص علامات وضع کرنے کی جانب رہا ہے، گل و بلبل، شاعر و مینا، ساقی، شمع، پروانہ یہ تمام الفاظ شاذ و نادر ہی ایسے اصلی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں ورنہ ان سب کو ایک دوسرے مفہوم کی ادائیگی کا ذریعہ یا کسی اور مقصد کے لیے بطورِ علامت یا اشارہ کے استعمال کیا جاتا ہے۔ اکبر نے اگرچہ اپنی شاعری کا رُخ بدل دیا تھا۔ لیکن ان کا اُردو شاعری کی دیرینہ روایات سے گریز کرنا ممکن نہیں تھا۔ اسی لیے انہوں نے اپنے موضوع کی مناسبت سے اپنی شاعری کے لیے نئی علامات وضع کیں یہ کیسے یہ علامات اپنے مفہوم اور اطلاقات کے اعتبار سے اتنی ہی وسعت رکھتی تھیں، جتنی کہ اردو شاعری کی پرانی علامات اکبر کے یہاں کورٹ، پتلون، بال، ٹائی اور اسی طرح کی سینکڑوں دوسری علامتیں اپنے اصلی معنوں تک ہرگز محدود نہیں ہیں، یہ چیزیں اپنی اصلی کے اعتبار سے براہِ راست یا بالواسطہ سوشل ایکٹس میں داخل ہیں لیکن اکبر نے ان سے بہت بڑے معانی کو ادا کیا ہے۔ ان کے یہاں ان تمام چیزوں کو ایک بڑی حقیقت کے بیان کے لیے بطور اشارہ یا علامت کے استعمال کیا گیا ہے بالفاظ دیگر ان کے یہاں مشرق اور مغرب کے سوشل ایکٹس (جو ان کے طنز کا نشانہ ہیں) کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں انہوں نے ایسا اپنی مجبوری کی بنا پر کیا یا لاعلمی کی بنا پر۔ اس بحث میں پڑنے سے کوئی خاص فائدہ نہیں ہوگا۔ بظاہر وہ مشرق اور مغرب کی روح سے ناواقف معلوم ہوتے ہیں مگر ان کے طنز کے شعلوں کی لپک وہاں تک ضرور پہنچتی ہے۔

ایک اہم بات اور سامنے آتی ہے۔ اکبر کی شاعری کا زمانہ اگرچہ ذہنی انقلاب کا زمانہ ضرور تھا۔ ہندوستان اپنے حکمرانوں سے متاثر ہو رہا تھا اور مغربی آداب و تہذیب کے ظاہری اور باطنی خصوصیات ہندوستان کے صرف افعال اور روزمرہ میں نہیں، بلکہ دلوں میں بھی جگہ پا رہے تھے لیکن اس وقت مغربیت کسی نظریہ سے نہیں قبول

کی جا رہی تھی لوگوں کا عام رجحان مغربی اثرات قبول کرنے کی طرف ضرور تھا لیکن مغربیت کے واقعی تصور سے لوگوں کے ذہن آشنا نہیں تھے — جو لوگ اپنی دانست میں مغربیت کو قبول بھی کر رہے تھے وہ اس کے صحیح مفہوم سے ناواقف تھے اور مغربیت کو مخصوص چیزوں میں محدود سمجھتے تھے، مغرب کی پذیرائی نظام حیات نہیں، بلکہ نظام عمل کی حیثیت سے ہو رہی تھی۔ جس طرح آج کل اشتراکیت اشتمالیت یا جمہوریت وغیرہ ایک نظریہ کی حیثیت رکھتے ہیں اور اسی حیثیت سے قبول کیے جاتے ہیں۔ اکبرؔ کے زمانے میں مغربیت کی یہ حیثیت نہیں تھی۔ اس زمانہ میں مغربیت چند مخصوص عادات و افعال کی پیروی اور پابندی کے مرادف تھی۔ لوگ مغربیت سے مراد روحِ مغربیت نہیں لیتے تھے۔ بلکہ (خواہ کسی وجہ سے بھی ہو) ان کے نزدیک مغربیت کا مفہوم وہی کوٹ، پتلون، ٹائی، ڈاسن کے بوٹ اور بال وغیرہ تھا ایک طبقہ ان افعال کے خلاف تھا، اکبر نے اس طبقہ کی نمائندگی کی اور اپنے طنز کا نشانہ انہیں چیزوں کو بنایا، لہٰذا اکبر پر یہ الزام ضرور عائد کیا جا سکتا ہے کہ انہوں نے مغربیت کی روح کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی، لیکن اس کا حل یا جواز اس طرح نکل آتا ہے انہوں نے اصول سے زیادہ اپنے مقصد کو پیشِ نظر رکھا اور ان چیزوں پر طنز کیا جو اس زمانہ میں لفظ مغربیت سے مراد لی جاتی تھی۔ اگرچہ یہ چیز شعوری طور پر اکبرؔ کے یہاں نہیں ہے انہیں اس کا احساس نہیں تھا، کہ مغربیت دراصل اور چیز ہے اور ہندوستان میں مغربیت کے جو معنی سمجھے جاتے ہیں اس میں وہ محدود نہیں ہے اس خیال کے ماتحت یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بصیرت، اوسط درجہ سے زیادہ نہیں تھی، وہ مغربی افعال اور مغربیت میں تفریق نہیں کر سکتے تھے پھر بھی ان کا طنز ان کے مقصد سے ہم آہنگ تھا۔ انہوں نے مغربیت کو ایک رائج الوقت سکہ کی حیثیت سے پرکھا، ان چیزوں کے باوجود ان کی شاعری میں ایسے مواقع کی نشان دہی بھی کی جا سکتی ہے جہاں انہوں مغربیت کی روح تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ اگرچہ وہ اس میں کامیاب بہت کم ہوئے ہیں اور یہ چیز صرف اس بات کا ثبوت ہو سکتی ہے کہ ان کے شعور کے کسی حصہ میں نامکمل طور پر یہ بات موجود تھی کہ مغربی روح کوئی اور چیز ہے۔ انہوں نے کہیں کہیں یہ احتجاج کیا ہے کوٹ، پتلون، کے ساتھ جب مغربی روح نہیں ہے تو یہ چیزیں بھی حماقت میں داخل ہیں۔

ہر چند کہ کوٹ بھی ہے پتلون بھی ہے — بنگلہ بھی ہے پاٹ بھی ہے صابون بھی ہے
لیکن یہ میں تجھ سے پوچھتا ہوں ہندی — یورپ کا تری رگوں میں کچھ خون بھی ہے

لیکن جب کوئی ایسا موقع آتا ہے کہ یورپ کی روح پر وہ طنز کر سکیں تو وہ اس بات سے بہت کم فائدہ اٹھاتے ہیں "یورپ کے خون" کا حوالہ ان کے یہاں شاذ و نادر ہے، لیکن بنگلہ، پاٹ، صابون

وغیرہ کے بعد سفید چمڑے کی طرف ان کا اشارہ زیادہ ہے۔

اکبرؔ کے خیال کے مطابق چونکہ یورپ سے آئی ہوئی تہذیب مسلمانوں کو ان کی تہذیب سے دور کر رہی تھی جس کی وجہ سے وہ اپنی ان روایات کو بھی چھوڑ رہے تھے جنہیں صدیوں کی شکست وریخت کے بعد مستحکم کیا گیا تھا۔ فطرتاً وہ ایسے محرکات کی جستجو میں تھے کہ جنہیں بروئے کار لاکر تہذیب کے گرتے ہوئے ایوان کو دوبارہ مستحکم کیا جائے اور مٹتی ہوئی روایتوں کو تازہ خون پہنچا کر زندہ رکھا جائے اس کے لیے انہیں مذہبی وسیلہ سب سے بہتر معلوم ہوا۔ یہی وہ نکتہ تھا جس کی بنا پر اکبرؔ نے مذہب میں پناہ لی اور بار بار مذہب ہی کی جانب لوگوں کو توجہ دلائی اس لیے کہ ان کا مقصد یہ نہیں تھا کہ مسلمان صرف زندہ رہیں، بلکہ مع اپنے اسلام کے زندہ رہیں اس سلسلہ میں سرسید کا بھی نام لیا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ انہوں نے مسلمانوں کی شیرازہ بندی کی کوشش کی پھر بھی دونوں میں بڑا فرق ہے اکبر کی مسلمانوں سے محبت صوفیانہ ہے جس میں جدوجہد کا کوئی عملی پہلو نہیں ملتا ہے۔ جب کہ سرسید اس کے بالکل برعکس ہیں۔ ایک بڑا نکتہ جو اکبرؔ کو نہیں معلوم تھا۔ اور سرسید کو معلوم تھا یہ ہے کہ مسلمانوں کے زوال کا سبب صرف دین سے دوری سمجھنا یہ غلط تھا۔ اگر وہ یہ غور کر لیتے کہ اور قومیں بھی اپنے دین سے منحرف ہو رہی ہیں۔ مگر ان میں وہ زوال نہیں ہے تو شاید یہ مسئلہ ان کے لیے صاف ہو جاتا۔ چند مثالیں مقصد کی وضاحت کے لیے درج کی جاتی ہیں۔

دین کی الفت دلوں سے اٹھی یوں ہی گرمی
مسلم اٹھ جائیں گے رہ جائے گی یونیورسٹی

انگریز خوش ہے مالک ایروپلین ہے
ہندو مگن ہے اس کا بڑا لین دین ہے

بس اک ہمیں ہیں ڈھول ہیں پول اور خدا کا نام
بسکٹ کا صرف جو ہے لنڈ کا پھلین ہے

تماشا دیکھیے بجلی کا مشرق اور مغرب میں
کلوں میں ہے وہاں داخل یہاں مذہب پہ گرتی ہے

کہاں کا حلال اور کیسا حرام
جو صاحب کھلائیں وہ چٹ کیجئے

اکبرؔ الہ آبادی مشرقیت کے دلدادہ تھے مگر ان کا مشرقیت کا دائرہ بہت چھوٹا تھا، حسین مشرقی روح کے لیے آزادی کے ساتھ نشو ونما پانے کی گنجائش کم تھی پھر سب سے بڑی پیچیدگی یہ تھی کہ وہ ان باتوں کے بعد بقول خود مدخولہ گورنمنٹ بھی تھے گورنمنٹ کے ساتھ ان کا ربط ایک بے جوڑ شادی سے کم نہیں تھا اسی لیے ان کی ظرافت میں کہیں کہیں نقطۂ نظر کا تضاد بھی ملتا ہے۔ خالص مشرقیت انہیں کسی اور طرف لے جانا چاہتی تھی۔ اس کشمکش میں وہ عمر بھر مبتلا رہیں وہ مسلمانوں کو انگریزی تہذیب سے خوف بھی دلاتے تھے اور خود اپنے لڑکے کو اس نمک دار میں بھیجنے کے لیے راضی بھی رہے۔ ان کی زندگی کا یہ پہلو بذات خود ظریفانہ ہے ایک طرف تو

سرسید تحریک اور اس کی تعلیمی جدوجہد پر وہ طنز کی بوچھاڑ اب خود ان کی طرف عشرت کو انگلینڈ بھی بھیجتے ہیں۔ عملی اعتبار سے طنز کی ساری بوچھاڑ اب خود ان کی طرف پلٹ رہی تھی۔ اس بوچھاڑ میں اور تو کچھ نہ ہوا اگر وہ علی گڑھ کی تعریف کرنے لگے۔

مشرقیت کے تنگ دائرہ میں رہنے کی وجہ سے جسے انہوں نے خود تنگ بنا لیا تھا۔ اکثر طنز میں وہ نشتریت اور دل میں چٹکی لینے والی کیفیت نہیں ہے۔ جسے اچھے طنز میں موجود ہونا چاہیئے۔ اس قسم کا طنز چاہیئے تھوڑی دیر کے لیے لطف پیدا کر دے۔ مگر وہ دل و دماغ کو متاثر نہیں کر سکتا ہے اور نہ فکر انگیز ہوتا ہے اسس طنز کی ساری ظرافت اس میں ہوتی ہے کہ فنکار نے ایک تک والی بات میں کوئی بے تک پہلو پیدا کر لیا ہے۔ فرائڈ نے ظرافت کی تعریف اس طرح کی ہے کہ بے تکی باتوں میں تک پیدا کرنا، لیکن یہ تعریف یک رخی ہے۔ اس لیے کہ کبھی ظرافت تک باتوں میں بے تکا پن دکھانے سے بھی موجود ہوتی ہے۔ کبھی وہ تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ اور کبھی کوشش کے باوجود بات کو دل نشین نہیں بنا پاتے ہیں۔ وہ مشرقی "عوائد رسیمہ" کو مغرب پر ترجیح دینے میں خامی عصبیت سے کام لیتے تھے۔ ان کے یہاں اکثر موقعوں پر تاثیر کی کمی کا سبب یہی ہے وہ مشرقیت کی بہت سی بے تکی چیزوں میں تک تلاش کرتے اور نہیں کر پاتے اور مغربیت کی بہت سی تکدار اور چیزوں کو بے تک ثابت کرتے رہے اور نہیں کر پاتے

اکبر الہ آبادی کو مغرب سے نفرت تھی اور یہ نفرت عصبیت اور تنگ نظری تک گئی تھی۔ اسی لیے ان کے یہاں عقلیت کی طرف بہت کم رجحان ملتا ہے وہ یورپ کی کسی برائی کی طرف متوجہ کرتے ہیں تو اس کی وجہ یہ نہیں ہوتی ہے کہ ان کی عقل اس چیز کی خرابی پر مطلع اور مطمئن ہو چکی ہے۔ بلکہ اس کا تمام تر محرک ان کا جذبہ نفرت ہوتا ہے۔ جب نفرت شدید ہوتی ہے تو اکثر انسان سطحی باتوں پر اتر آتا ہے شاید اکبرؔ کے یہاں سطحیت ان کے شدید جذبہ تنفر کی وجہ سے تھی لیکن یہ جذبہ تنفر بھی اگر صالح ہوتا تو بہت قدر کی چیز ہوتا ہے۔ اس تنفر کے باوجود جب وہ عملی زندگی میں مغرب سے کوئی فائدہ دیکھتے ہیں تو اس کی طرف ہاتھ بڑھا دیتے ہیں۔ بہر حال نفرت میں جہاں انسان سطحی باتیں کرتا ہے وہاں کچھ کام کی باتیں کہہ جاتا ہے۔ مغرب سے نفرت کے جذبہ نے اکبرؔ سے کام کی باتیں کہلوا دی ہیں۔ یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ انگریز ہندوستان میں خوش نیتی سے نہیں داخل ہوئے تھے۔ ان کا سب سے بڑا مقصد لوٹ، کھسوٹ اور ہندوستان سے جذب منفعت تھا۔ اس میں وہ اس وجہ سے اور بھی کامیاب ہوئے کہ ہندوستان میں جمہوری شعور نے بہت بعد میں نشو و نما پایا ہے۔ شاعری میں اکبرؔ الہ آبادی پہلی وہ شخصیت ہیں جنہوں نے انگریزوں کی معاشی لوٹ کھسوٹ پر بہت واضح انداز میں اظہار خیال کیا اگرچہ اکبرؔ کو یہ شرف حاصل نہیں ہے کہ انہوں نے اپنی ذاتی سوجھ بوجھ سے اس چیز کو محسوس کیا ہو۔ ان کے زمانہ میں انڈین نیشنل

کانگرس کا تحریک شروع ہو چکی تھی اور اس قسم کے حقائق کا پردہ چاک ہو چکا تھا۔

سوال، محمد حسین آزاد اور ان کی ادبی خدمات پر سیر حاصل تبصرہ کیجیے۔

جواب شمس العلماء محمد حسین آزاد اردو کے عناصر خمسہ میں سے ہیں۔ یوں تو اردو زبان و ادب کے محسنین کی ایک طویل فہرست ہے لیکن مولانا محمد حسین کا نام سر فہرست ہے۔ غالب نے صرف تنگنائے غزل کا احساس کیا اور سلینے اظہار شوق کے لیے کچھ اور دوست کی تمنا کی لیکن آزاد نے اپنے قیام لاہور میں جب انگریزی کے مقابلہ میں اردو کے ادبی سرمایہ اور اسالیب بیان کا جائزہ لیا تو اس کی کم مائگی دیکھ کر تڑپ گئے اور تڑپ کر خاموش نہیں ہو گئے۔ بلکہ اردو کے سرمایہ میں اضافہ اور اسالیب میں تنوع پیدا کرنے میں منہمک ہو گئے آزاد سب سے پہلے فرد ہیں۔ جنہوں نے اردو کی تہی دستی و مفلسی کا احساس کیا اور تاریخ ادب و لسانیات، انشا و البیات، سیرت و تنقید جغرافیہ و تاریخ غرض مختلف موضوعات پر قلم اٹھایا۔ اور اردو کے دامن کو نادر اور بیش بہا جواہر پاروں سے بھر دیا آزاد نے نیرنگ خیال کے دیباچہ میں لکھا ہے۔ کہ وہ اردو کے میدان میں سوار نہیں پیادہ ہیں۔ لیکن یہ ان کا محض انکسار ہے۔ درحقیقت وہ سوار ہی نہیں شہسوار ہیں جن کے ہاتھ میں اردو کا علم ہے اور بڑی چابک دستی اور ہوشیاری کے ساتھ اپنے معاصرین اور متاخرین کے لیے جولان گاہ ادب اردو میں نئی نئی راہیں۔ نکالتے ہیں۔ اسی لیے مہدی آفادی نے آزاد کو اردوئے معلیٰ کا ہیرو" قرار دیا ہے۔

اردوئے معلیٰ کے اس ہیرو کا وطن دہلی ہے۔ سال پیدائش ۱۸۳۲ء ہے، انیسویں صدی کا ابتدائی نصف حصہ سیاسی اعتبار سے ہندوستان کی تاریخ میں پر آشوب دور ہے، لیکن یہی زمانہ اردو زبان کے لیے انتہائی مسعود و مبارک ہے ادھر دہلی میں ذوق غالب، مومن اور دیگر اساتذہ شعر و نحو نے اپنی نازک خیالیوں اور نازک بیانیوں سے اردو کو فکر و نظر کی وسعت دی ادھر لکھنؤ میں آتش، نسیم ناسخ اور ان کے شاگردوں نے زبان کی نوک پلک درست کر کے اردو کے حسن کو سنوارا، انیس و دبیر کے رزم و بزم، منظر نگاری و محاکات جذبات نگاری و تخیلات نے اردو کو فرش سے اٹھا کر عرش پر بٹھا دیا دوسری طرف سات سمندر پار سے آنے والی قوم نے جب اردو کو ہندوستان گیر زبان پایا تو کلکتہ میں ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج قائم کیا۔ جہاں اردو کی تعلیم کے ساتھ ایک دارالترجمہ اور اردو پریس کھولا گیا۔ اس قوم نے اقتدار پاتے ہی اردو کو اس کا جائز مقام دیا ۱۸۳۵ء میں اردو کو دفتری زبان قرار دیا اور فارسی کی بجائے اردو کو مسند حکومت پر بٹھا دیا۔ اسی سال اخبارات کو آزادی ملی تو جگہ جگہ سے اردو اخبارات جاری ہوئے۔ ان میں سے دہلی اردو اخبار" کا اجراء عمل میں

آیا یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ اُردو اخبار اردو زبان کا پہلا اخبار ہے۔ کیونکہ اردو کا اولین اخبار سرزمین کلکتہ سے ۱۹۱ء میں جاری ہوا تھا۔ ہاں یہ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ دہلی سے نکلنے والے اخبارات میں اردو اخبار پہلا اخبار تھا۔ یہ اخبار مولوی محمد باقر حسین نے جاری کیا تھا۔ صحافت کے میدان میں پیش قدمی کرنے والے یہی مولوی باقر حسین ہی مولانا آزاد کے والد ماجد ہیں گویا اُردو زبان کی خدمت کا جذبہ آزاد کو والد کی جانب سے ورثہ میں ملا تھا۔ آزاد کے والد اور ذوق کے بڑے گہرے مراسم تھے۔ انہوں نے بیٹے کو ذوق کے سپرد کر دیا آزاد کی ابتدائی تعلیم و تربیت خاقانی ہند ذوق کے — سلسلے میں ہوئی۔ عربی و فارسی کی تکمیل دہلی کالج میں ہوئی۔ استاد ذوق کی صحبت میں رہنے سے شاعری کا ذوق پیدا ہوا۔ ان کے ارشد تلامذہ میں شامل ہوئے۔ مشاعروں میں شرکت کرنے اور ادبی محفلوں میں اٹھنے بیٹھنے سے صحیح ادبی ذوق اور تنقیدی شعور پیدا ہوا۔ لیکن یہ صحبتیں قائم نہ رہ سکیں۔ آزاد کوئی ۲۵ برس کے تھے کہ ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگِ آزادی چھڑ گئی۔ آزاد کے والد مولوی باقر حسین انگریزوں کے انتقامی جذبے کے شکار ہوئے قید کر لئے گئے اور دہلی گیٹ کے باہر شہید کر دیئے گئے۔ خانگی ذمہ داریوں کا بار آزاد کے سر پر پڑا ذریعہ معاش کی تلاش ہوئی۔ مغلیہ سلطنت کا چراغ اقبال گل ہو چکا تھا۔ دہلی میں تباہی و بربادی کا ڈیرا تھا۔ تلاش معاش میں آزاد کو اپنے وطن کو چھوڑنا پڑا۔ گھومتے پھرتے اور مقامات کی خاک چھانتے ہوئے ۱۸۶۴ء میں لاہور پہنچے۔ جہاں ان کو ٹھکانا ملا۔ قیام لاہور سے آزاد کے دن پھرے اور آزاد کے ساتھ دنیائے اردو میں ایک خوشگوار انقلاب آیا معاش کی طرف سے قدرے اطمینان ملنے کی وجہ سے آزاد نے اپنی پوری زندگی اردو کی خدمت کے لیے وقف کر دی۔ ان کی پرخلوص توجہ اور لگن نے اُردو کی زمین کو آسمان بنا دیا۔ پہلے وہ ایک سرکاری بک ڈپو میں پندرہ روپے مشاہرہ پر ملازم ہوئے اور اپنی صلاحیتوں کی بدولت محکمہ تعلیم پنجاب کے ڈائرکٹر تک رسائی حاصل کر لی۔ اس وقت ڈاکٹر فلر ڈائرکٹر تھے۔ فلر صاحب بڑے علم دوست اور اردو نواز تھے۔ انہوں نے آزاد سے فرمائش کی کہ وہ اردو فارسی کی ابتدائی کتابیں لکھیں۔ فلر صاحب کے بعد کرنل ہالرائڈ ڈائرکٹر ہو کر آئے کرنل صاحب بھی علوم مشرقیہ کے دلدادہ اور اردو کے پرستار تھے۔ یہ وہی ہالرائڈ ہیں جن کے زمانہ میں انجمن پنجاب کا قیام عمل میں آیا جس کا مقصد پنجاب میں اُردو کی اشاعت تھا۔ آزاد کی درخواست پر کرنل صاحب نے انجمن کی سرپرستی قبول فرمائی اور اسی انجمن کے تحت ۸ مئی ۱۸۷۴ء میں ایک مشاعرہ منعقد کیا گیا۔ جس میں غزل کے بجائے مسلسل نظم کو موضوع سخن قرار دیا گیا۔ اسی مشاعرے سے اُردو میں جدید شاعری کا آغاز ہوا اور اس انقلاب کا سہرا آزاد ہی کے سر ہے۔ آزاد نے اسی مشاعرے میں اپنی نظم "شب قدر" پڑھی تھی۔ حالی کی نظمیں برکھا رت حب وطن وغیرہ اسی مشاعرہ کا نتیجہ ہیں۔ تاریخ ادب اردو کے قارئین کے لیے اس حقیقت کا علم کسی قدر حیرت خیز ہوگا۔ کہ اردو نثر و نظم کا دور جدید اردو نواز انگریزوں کی کوشش کا نتیجہ ہے اردو نثر کے لیے خوشگوار دور کا

سہرا فورٹ ولیم کالج کے پرنسپل جان گلکرائیٹ کے سر ہے اور اردو شاعری کا دور جدید محکمہ پنجاب کے ڈائرکٹر کرنل ہالرائڈ کی اردو نوازی کا ثمرہ ہے اور مزے کی بات یہ ہے کہ نثر جدید کا آفتاب افق مشرق سے ابھرا اور نظم جدید کا ماہتاب گوشہ مغرب سے طلوع ہوا۔ کرنل ہالرائڈ نے آزاد کو سرکاری میگزین اتالیق پنجاب،، کا سب ایڈیٹر مقرر کیا اور ان کی تنخواہ ۱۵/۰ روپیہ ماہوار ہو گئی۔ اتالیق پنجاب بند ہو جانے کے بعد پنجاب میگزین کا اجراء عمل میں آیا۔ اور آزاد اس کے بعد بھی سب ایڈیٹر ہوئے۔ ایک صحافی کی حیثیت سے آزاد نے اردو کی گراں مایہ خدمات انجام دیں۔ سرکاری کام سے آزاد کو دو مرتبہ بیرون ہند سفر کرنے کا موقع ملا پہلی مرتبہ ۱۸۶۵ء میں وہ سفارت کی غرض سے کابل اور بخارا گئے۔ ۱۸۸۳ء میں ایران گئے ایران میں۔ آزاد کو جدید فارسی کے مطالعہ کا موقعہ ملا۔ انہوں نے فارسی کی ریڈریں ترتیب دیں آزاد ایک عرصہ تک گورنمنٹ کالج لاہور میں فارسی و عربی کے پروفیسر رہے ۱۸۸۷ء میں ملکہ وکٹوریہ کا پچاس سالہ جشن تاج پوشی منایا گیا۔ آزاد کو حسن استعداد اور علمی خدمات کے صلے میں شمس العلماء کا خطاب ملا۔ ملازمت کے فرائض اور خانگی ذمہ داریوں کی ادائیگی کے ساتھ ساتھ آزاد تصنیف و تالیف میں ہمہ تن معروف رہے۔

مولانا محمد حسین آزاد ۲۲ جنوری ۱۹۱۰ء کو زندگی کی کوئی، بہاریں دیکھنے کے بعد عالم آخرت کو سدھارے۔

آزاد کی تصانیف

یوں تو آزاد فطری صلاحیتیں لے کر پیدا ہوئے تھے۔ لیکن حق یہ ہے۔ کہ ان کو ادب کی خدمت کا موقعہ لاہور میں ملا۔ آزاد میں لاہور تشریف لائے۔ یہاں سررشتہ تعلیم کے ڈاکٹر فلر صاحب ان کے بعد کرنل ہالرائڈ کی عنایتوں اور ہمت افزائیوں نے آزاد کو تصنیف و تالیف کا جذبہ عطا کیا اور وہ بڑے انہماک کے ساتھ اردو ادب کے خزانوں کو جواہر پاروں سے بھرنے میں معروف ہو گئے۔

اردو زبان کی ترقی و وسعت کے دل و جان سے خواہاں تھے۔ یہی محمد حسین۔ آزاد شمس العلماء ہوئے اور دوسرے محی الدین احمد مولانا ابوالکلام آزاد جو آزادی ہند کے بعد وزیر تعلیمات بنائے گئے لیکن اس کو اردو ادب کی بدنصیبی ہی کہنا چاہیئے کہ ان دونوں کو ادب اردو کی خدمت کا صحیح موقع نہ ملا۔ اگرچہ انہوں نے اردو کو جو کچھ دیا ہے۔ وہ اپنے مواد اور اسلوب کی بنا پر ادب العالیہ میں شمار ہوتا ہے۔ لیکن اگر دونوں بزرگوں کو ادب کی اور صرف ادب کی خدمت کا موقع ملتا تو اردو کے کتب خانے میں نہ جانے کتنے شہ پاروں کا اضافہ ہو جاتا آزاد کی تصانیف کے نام یہ ہیں۔

فارسی ریڈریں (دو حصے) اردو ریڈریں تین حصے اردو قاعدہ اور قواعد اردو قصص ہند نصیحت کا کرن پھول، سخندان پارس، قند فارس۔ نگارستان فارس، آب حیات نیرنگ خیال اور دربار اکبری، نظم آزاد۔ خم کدہ

آزاد۔ کائناتِ عرب۔ لغتِ آزاد تذکرہ علما رسپاک و نماک فلسفہ۔ جانورستان۔

تصانیف کا تعارف اردو ریڈریں، اردو قاعدہ اور قواعد اردو نیز قصص ہند کرنل ہالرائیڈ کے "ایما سے لکھی گئیں۔ یہ کتابیں مبتدیوں کے لیے لکھی گئیں۔ اور محکمہ تعلیم پنجاب میں داخل ہوئیں۔ ان کے عہد میں مبتدیوں کے لیے اس سے بہتر کتابیں نہیں تھیں۔ قصص ہند میں ہندوستان کے مشہور تاریخی واقعات ہیں۔ جن کو دلچسپ اور رنگین انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کتابوں سے اردو کی مقبولیت اور اشاعت میں بڑی مدد ملی۔ نصیحت کا کرن پھول نصیحت آمیز مکالمہ ہے۔ اور لڑکیوں کے لیے لکھا گیا ہے۔ سخندانِ پارس، فارسی لسانیات پر ایک مفید رسالہ ہے۔ جس میں فارسی اور سنسکرت کو متحد، لااصل ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کتاب میں ایران کے رسم و رواج کا بھی ذکر ہے۔ قند پارسی۔ جدید فارسی کی کتاب ہے جس میں مولانا نے اپنے سفر کے حالات بھی بیان کئے ہیں۔ نگارستان فارس ایران و ہندوستان کے فارسی شعراء کا ایک تذکرہ ہے۔ جس میں رودکی سے لے کر آزاد دہلی تک ۱۴۳ شعراء کے حالات زندگی اور ان کا نمونہ کلام ہے۔ دربار اکبری اکبر اعظم کے عہد کی تاریخ ہے۔ اندازِ بیان اتنا انوکھا ہے۔ کہ اکبر کا زمانہ آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔ تاریخ کو افسانہ اور ناول سے زیادہ دلچسپ بنانا آزاد ہی کا کام ہے۔ ڈرامہ اکبر میں جہانگیر اور نور جہاں کی داستان محبت پیش کی گئی ہے۔ سیر ایران سفر نامہ ہے۔ مکتوبات آزاد مولانا کے خطوط کا مجموعہ ہے۔ بیاض آزاد کے پسندیدہ اشعار ہیں۔ کائنات عرب میں عرب کا جغرافیہ اور وہاں کے دیگر تاریخ و سماجی حالات ہیں لغتِ آزاد میں اردو الفاظ کے فارسی مترادفات کا مجموعہ ہے۔ تذکرۂ علما، چالیس علما رذی شعور کے حالات پر مشتمل ہے۔ سپاک و نماک تصوف پر ہے۔ جانورستان میں کچھ جانوروں کے حالات اور ان کی آوازوں کے بیان میں ہے۔ الٰہیات ایک فلسفیانہ رسالہ ہے۔ سپاک و نماک، جانورستان اور الٰہیات اس زمانہ کی تصانیف ہیں۔ جب مولانا صحیح الدماغ نہیں تھے۔ اسی لیے ان میں تسلسل، ربط اور توازن کی کمی ہے۔ لیکن عالم دیوانگی کی ان تصانیف سے ان کے تصنیف و تالیف کے ذوق کا پتہ چلتا ہے۔ نظم آزاد حسن و عشق کے ذکر سے پاک ان کی اخلاقی اور قومی نظموں کا گلدستہ ہے۔ خلدہ آزاد ان کی غزلیات اور منظومات کا مجموعہ ہے۔ دیوان ذوق ان کے استاد مکرم خاقانی ہند کا ۲۵۲ صفحات پر مشتمل مجموعہ کلام ہے۔ جس کی ترتیب آزاد کا گرانقدر کارنامہ ہے۔ ذوق بہت ہی زود گو اور پُر گو تھے۔ کچھ اپنے لیے کہا اور بہت کچھ دوسروں کو کہہ دیا۔ ان کا بہت سا کلام ان کی لاپرواہی سے تلف ہو گیا۔ جو بیچ رہا تھا وہ بھی فتنہ غدر کے نذر ہو جاتا۔ لیکن اس کو اردو ادب کی خوش قسمتی کہیے۔ کہ ذوق کو آزاد جیسا شاگرد رشید ملا۔ غدر کے پُرآشوب دور میں جب لوگوں کی عزت و عصمت دولت و جان غیر محفوظ تھیں۔ نفسی نفسی کا عالم تھا۔ ہر ایک کو اپنی اپنی پڑی تھی۔

لوگ ملک ومال واسباب عزیز اولاد چھوڑ کر عافیت کی تلاش میں دہلی سے بھاگ رہے تھے۔ کس کو پڑی تھی۔ کہ ذوق کی اولاد معنوی کی حفاظت کرے۔ لیکن استاد کے لائق شاگرد کو استاد سے والہانہ محبت تھی۔ اس کا تقاضا ہوا اور استاد کی اولاد معنوی یعنی اپنے حقیقی و تحقیقی بھائی کی حفاظت کو اپنی حفاظت پر مقدم کیا۔ غدر میں گھر، دولت اور وطن کو چھوڑ دیا۔ لیکن اہل وعیال کے ساتھ ہیں۔ جس دولت کو سینے سے لگا کر چلے وہ استاد کا کلام تھا۔ جو اوراق پارینہ کی صورت میں ادھر ادھر بکھرا پڑا تھا۔ جس کو یکجا کر کے مبسوط دیباچہ اور ضروری تشریحات کے ساتھ شائع کیا۔

آبحیات مولانا آزاد کا شاہکار ہے۔ اور اردو کے مشاہیر شعراء کا پہلا مبسوط اور مفصل تذکرہ ہے۔ دیباچے میں اردو زبان کی پیدائش اور اس کے ارتقا پر لسانی نقطۂ نظر سے بحث کی گئی ہے۔ اگرچہ دور حاضر میں تحقیق ومطالعہ کی روشنی میں آزاد کے بعض نظریات غلط ثابت ہو چکے ہیں۔ لیکن یہ بحث ان کی اولین کوشش تھی۔ اس لیے تعریف وتحسین کی مستحق ہے۔ شعراء کا حسب نسب ان کی شکل وشمائل ان کی وضع قطع اور ان کے حالات زندگی اسی انداز سے پیش کئے گئے کہ صدیوں کے مردے چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے کلام پر تنقید بھی کی گئی ہے۔ اور کلام کا نمونہ بھی دیا گیا ہے۔ کتاب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ زبان اور انداز بیان کے ارتقاء وتغیرات کو پیش نظر رکھتے ہوئے شعراء کو پانچ ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اور ہر دور کے آغاز میں اختصار کے ساتھ اور اس کے آخر میں تفصیل کے ساتھ اس عہد کی زبان اسلوب اور موضوعات سے متعلق خصوصیات لکھی گئی ہیں انداز بیان اتنا شوخ، شیریں اور دلنشین ہے۔ کہ کتاب ہاتھ میں اٹھا لینے کے بعد پھر رکھنے کو جی نہیں چاہتا۔ اپنی ان جملہ خوبیوں کی بنا پر آب حیات ایک لافانی شاہکار ہے اگرچہ اس سے قبل اردو شعراء کے بہت سے تذکرے لکھے گئے تھے۔ لیکن ان میں سے بعض فارسی میں اور کچھ اردو میں تھے۔ نیز وہ بہت مختصر ہیں۔ اس لیے ان میں ابہام ہے بعض تذکرے حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیئے گئے۔ جس سے شاعر کے دور اور عہد کا پتہ نہیں چلتا۔ تاریخی تسلسل کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ان تذکروں کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ شعراء کے حالات زندگی دو چار سطور میں لکھ کر ان کے دو چار شعر لکھ دیئے گئے۔ بعض کا صرف تخلص ہی درج ہے، اور کلام ندارد ہے۔ کلام پر تنقید محض واہ واہ اور سبحان اللہ تک محدود ہے۔ ان تذکروں سے تاریخ ادب کا طالب علم کسی منزل پر پہنچنے کے بجائے راہ کی بھول بھلیوں میں بھٹک کر رہ جاتا ہے۔ اردو ادب پر آزاد کا یہ بڑا احسان ہے۔ کہ انہوں نے ایک باقاعدہ اور مفصل تذکرہ ترتیب دے کر شعرائے اردو کو گمنامی کی تاریکی میں گم ہونے سے بچا لیا۔ ان کی مسیحا نفسی نے شعراء کو بقائے دوام بخشا۔ نیز اردو زبان کی رگوں میں خون دوڑا دیا۔ اس میں شک نہیں کہ آب حیات کے بہت سے واقعات غلط یا

مشکوک ہیں کہیں کہیں انہوں نے غلط بیانی اور بے جا طرفداری سے بھی کام لیا ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض سنی سنائی باتوں پر خیالات کے محل کھڑے کئے ہیں۔ اور کہیں زیب داستان کے لیے واقعات بڑھا دیئے ہیں لیکن اس حقیقت کا بھی اعتراف کرنا پڑے گا۔ کہ ماضی کے دور تاریک اور حال کے عہد تحقیق میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اس عہد میں جب کہ وسائل آمد و رفت محدود تھے۔ علوم و فنون عام نہ تھے۔ معلومات فراہم کرنے کے ذرائع مسدود تھے آزاد کے بعض واقعات محض سنی سنائی باتوں پر مبنی معلوم ہوتے ہیں۔ ان تخلیقی پیکروں میں آزاد نے روح ڈال دی ہے۔ محاکات کا یہ عالم ہے۔ کہ یہ خیالی تصویریں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں۔ اور بولتی چالتی دکھائی دیتی ہیں۔ ان مضامین پر ہم خرما و ہم ثواب کی مثل صادق آتی ہے۔ یوں تو آزاد نے مختلف موضاعات پر قلم اٹھایا ہے۔ اعلیٰ اور ضخیم تصانیف یادگار چھوڑی ہیں۔ لیکن نیرنگ خیال ہی آزاد کی وہ تنہا تصنیف ہے جس کی نظیر اردو ادب میں نہیں ملتی۔ نیز یہی شوق سے پڑھی جائے گی۔ یہاں نہ تاریخ ہے۔ نہ سیرت نہ لسانیات ہے نہ الہیات۔ یہاں تو صرف انشا ہے جس کے دامن پر ناقدین کے ناخنوں کی خراش نہ آنے پائے گی۔ اس میں شک نہیں کہ یہ طرز تحریر اب غیر معقول ہے۔ نیز ہر موضوع کے لیے یہ اسلوب موزوں بھی نہیں۔ لیکن اپنی لطافت، شعریت رنگینی و دل کشی کی بنا پر ہمارے ذوق مطالعہ کو آسودگی بخشتا ہے۔ اور تھوڑی دیر کے لیے پُر کیف فضا میں لے جا کر دنیا و غم دنیا سے بے خبر کر دیتا ہے۔

اولیات آزاد

اردو ادب پر آزاد کے احسانات بے شمار ہیں۔ ان کو خدا نے ایک جدت پسند طبیعت عطا کی تھی۔ ایجاد و اختراع ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ انہوں نے مختلف موضاعات پر قلم اٹھایا۔ اسلوب کی نئی شاہراہیں نکالیں۔ ایسے گل بوٹے لگائے جس سے گلستان اردو خالی تھا۔ دلچسپ اردو کی ریڈریں، مشاہیر شعرائے اردو کی مبسوط تاریخ لسانی نقطۂ نظر سے اردو کے ارتقاء پر روشنی آزاد کی اولیات میں سے ہیں۔ جامع تنقید اور سیرت کی ابتدا بھی آزاد ہی سے ہوئی اور منظر نگاری کی ایجاد میں تو وہ اپنی مثال آپ ہیں اردو میں جدید شاعری کا سنگ بنیاد بھی آزاد ہی نے رکھا۔ ۸۔ مئی ۱۸۷۴ء کی شب کا وہ مشاعرہ کبھی بھلایا نہیں جا سکے گا۔ جو انجمن پنجاب کے ماتحت آزاد نے منعقد کیا تھا۔ اور جس میں شعرا، کو موضوعات پر مسلسل خیالات نظم کرنے کی دعوت دی گئی تھی۔ آزاد کی ان کی ان تمام اولیات کے علاوہ ان کا طرز نگارش بھی اردو کے اسالیب میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔

آزاد کا اسلوب نگارش

آزاد ایک صاحب طرز ادیب اور جدت طراز انشا پرداز ہیں۔ ان کے اسلوب میں ایک انفرادیت ہے۔ جس کی بنا پر وہ ہزاروں میں ہوں یا لاکھوں میں فوراً پہچان لیے جاتے ہیں۔ ان کے انداز بیان میں ایک دلربائی۔ ان کی دوشیزہ فکر الفاظ

عبارات کا ایسا رنگین اور نظر فریب لباس پہن کر منظر عام پر آتی ہے۔ کہ ہر دیکھنے والے کی نظر اس پر جم کر رہ جاتی ہے۔ نگاہ ہٹنے کا نام نہیں لیتی۔ یہی جی چاہتا ہے۔ کہ بس دیکھتے ہی رہئے ان کی تحریر میں شفق کی سرخی، صبح بہار کی دلآویزی اور چاندنی کی لطافت ہے ان کے اسلوب کا خمیر صوفی کے تصور، شاعر کے تخیل، عاشق کی آرزو اور دوشیزہ کے ارمان کی آمیزش سے تیار ہوا ہے۔ ان کے یہاں سادگی میں شوخی ہے۔ اور شوخی میں سادگی ہے۔ یہاں بے خودی بھی ہے۔ اور ہشیاری بھی ہے۔ تشبیہات و استعارات ہیں مگر عام فہم اور دلکش ان کی طرز تحریر میں نہ تو نذیر احمد کی عربیت اور نہ حالی کا پھیکا پن ہے۔ یہاں الفاظ مانوس تراکیب پاکیزہ اور فقرات رواں ہیں گلستاں کی طرح چھوٹے چھوٹے فقرات ہیں۔ جو صنائع و بدائع کے شکنجوں سے بے نیاز ہیں۔ مگر ترتیب الفاظ بجائے خود ایک مرصع کاری ہے۔ جو ہر مرصع کار سے ممکن نہیں ہے۔ آزاد سرسید اور حالی کا زمانہ تقریباً ایک ہی ہے۔ لیکن سرسید اور حالی انگریزی الفاظ بلا تامل استعمال کرتے ہیں۔ وہ ایسے انگریزی کے الفاظ استعمال کرتے۔ جن کے مترادفات اردو میں موجود ہیں۔ اور کہیں کہیں یہ انگریزی الفاظ فارسی و عربی تراکیب کے ساتھ ایسے بھونڈے معلوم ہوتے ہیں۔ جیسے سنگ مرمر کے بنے ہوئے تاج محل کی عمارت میں معمولی سرخ یا سیاہ پتھر کا پیوند لگا دیا جائے اردو کے سبک و شستہ الفاظ تہذیب نظم اور شعبہ کے لیے سولیزیشن پوئٹری اور ڈیپارٹمنٹ کانوں کو ناگوار معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن آزاد انگریزی کے استعمال سے کتراتے ہیں۔ ہاں وہ بھاشا کے ہلکے پھلکے الفاظ کا برمحل استعمال کرکے عبارت میں ایک مٹھاس اور لوچ پیدا کرتے ہیں (سرسید کے یہاں انگریزی الفاظ کی کثرت کا سبب یہ ہے۔ کہ ان کے مزاج میں شعریت کی کمی تھی۔ البتہ آزاد کی رنگین مزاجی نظم کے بجائے نثر میں رنگ لائی ہم ان کی نثر میں ایسی رنگینی اور لطافت۔ جس کو پڑھ کر شعر کا لطف آتا ہے۔ آزاد نے نثر نہیں لکھی ہے۔ نثر میں شاعری کی ہے۔ وہی سلجھی ہوئی ترکیبیں سانچے میں ڈھلے ہوئے فقرے وہی شاعرانہ لطافت و رمزیت۔ پھر اس میں ایک آہنگی و موسیقیت ہے۔ کہ جس کو پڑھ کر ایک قاری جھوم اٹھتا ہے۔ آزاد کے اسلوب کی ایک خصوصیت محاکات ہے وہ جب کسی واقعہ کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ یا کسی کا سراپا کھینچتے ہیں۔ تو ہو بہو اس کی تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔

آزاد کی اس رنگین بیانی میں ایک نقص بھی ہے۔ اور وہ نقص یہ ہے۔ کہ یہ اسلوب سنجیدہ مضامین کے لیے مناسب نہیں ہے۔ تاریخ، فلسفہ، سیرت تنقید کے لیے یہ اسلوب غیر موزوں ہے۔ جہاں حقائق کا بیان ہو، وہاں شعریت اور موسیقیت کا گزر نہیں اور اگر شاعرانہ لطافت آجائے تو پھر تاریخ نہیں۔ بلکہ انشاء پردازی کے اوراق بن جائیں گے

اسلوب کے اس نقص کے باوجود بھی آزاد اپنے عہد میں بھی مقبول تھے۔ آج بھی مقبول ہیں۔ اور مستقبل میں بھی مقبول رہیں گے۔ نذیر احمد، حالی اور شبلی نے بھی آزاد کے کمال انشاء پردازی کی داد دی ہے، شبلی نے ایک خط میں لکھا ہے کہ "آزاد اگر گپیں ہانکتا ہے تو بھی وحی معلوم ہونے لگتی ہے۔" آزاد کے انتقال پر شبلی نے اپنے مضمون میں ان کو خدائے سخن فرمایا اور مہدی افادی نے تو آزاد کو اردوئے معلیٰ کا ہیرو قرار دیا۔ ان کے نزدیک سرسید معقولات کے بغیر قدم نہیں اٹھا سکتے۔ نذیر احمد مذہب کے بغیر لقمہ نہیں توڑتے۔ حالی سوانح نگاری کا اور شبلی تاریخ کا سہارا لیتے ہیں۔ لیکن آزاد کسی سہارے کے محتاج نہیں۔ وہ ہر میدان کے مرد ہیں۔ ان کا اشہب قلم ہر رنگ میں یکساں جولانیاں دکھاتا ہے۔ یہی ان کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ ان کے اسلوب کے سحر نے متاخرین کو متاثر کیا اور قاضی عبدالغفار، مہدی افادی اور حسن نظامی نے ان کے انداز کو اپنایا۔ فکر و نظر کی گوناگوں خصوصیات کی بناء پر آزاد تنہا ایک انجمن ہیں۔ اور اس انجمن میں بہت سے ادیب شرکت کرنے کی تمنا کرتے ہیں۔ گویا سرسید کی طرح آزاد کا بھی ایک دور ہے۔ جس میں وہ اہل قلم ہیں۔ جن کے مزاج میں شعریت اور تخئیل پسندی ہے۔

مولانا محمد حسین آزاد کا طرز نگارش

مولانا محمد حسین آزاد اردو زبان کے بہت بڑے ادیبوں بلکہ معماروں میں سے ہیں۔ ہنگامہ ۱۸۵۷ء کے بعد اردو لٹریچر میں جو نشاۃ الثانیہ کا دور آیا۔ اس میں مولانا کے قلم اعجاز رقم کو بھی بڑا دخل ہے۔ مولانا دہلی کے رہنے والے تھے۔ ان کا خاندان علم و فضل میں بہت ممتاز تھا۔ ان کی تعلیم و تربیت ان لوگوں کے ہاتھوں ہوئی تھی، جو زبان و ادب کا صحیح مذاق رکھتے تھے۔ اور جن کی کوشش سے اردو نے نئی ترقی کے دور میں قدم رکھا تھا۔

اگرچہ شعر و شاعری کے اعتبار سے بھی مولانا کا نام ان لوگوں میں سرفہرست ہے جنہوں نے اردو شاعری کو نئے رجحانات اور نئے فکر سے آشنا کیا۔ اور جدید اردو شاعری کی بنیاد ڈالی۔ مگر ایک مصنف اور صاحب طرز انشاء پرداز ہونے کی حیثیت سے مولانا کو جو شہرت اور قبول خاطر نصیب ہوا وہ بحیثیت شاعر نہ ہو سکا۔ اور حقیقت بھی یہی ہے کہ مولانا کا صحیح میدان نثر ہے۔ جس میں ان کی ادبی فتوحات نہ صرف یہ کہ کسی سے دوسرے درجہ پر نہیں آتیں۔ بلکہ اپنے اندر ایک انفرادی شان رکھتی ہیں۔ اور ان کی اسی انفرادیت میں ان کے عظیم المرتبت ساتھیوں میں سے بھی کوئی شریک نہ ہو سکا۔ اردو نثر میں مولانا کے قلم سے جو کچھ نکلا اس میں ان کی بے مثال ادبیت، رعنائی فکر، شوخی تحریر ہی کو دخل نہیں ہے۔ بلکہ اس شعور کو بھی بڑا دخل ہے۔ کہ مغربی زبانوں کے مقابلہ میں اردو نثر کی علمی اور ادبی کم مائگی و تنگ دامانی کو دور ہونا چاہیے۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ مولانا کے قلم نے اس کم مائگی کو دور کرنے میں بہت بڑا حصہ لیا ہے۔

مولانا کی تحریر کی خوش آہنگی دل کشی اور شوخی و شگفتگی کو ان کی کسی بھی تصنیف میں دیکھا جا سکتا ہے۔ آب حیات ہو یا قصص ہند، دربار اکبری ہو یا دیوان ذوق، کوئی مضمون ہو۔ کوئی موضوع ہو ان کا قلم ہر میدان میں انداز نقش پا کی دلفریبیاں دکھلاتا اور گل کترتا ہوا گزر گیا۔ مگر اس اسلوب کے آرائش گفتار کے سلسلہ میں نیرنگ خیال سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ نیرنگ خیال کے تمثیلی قصے مولانا کے طرز نگارش کی بہترین مثالیں ہیں۔ اس میں مولانا نے موضوع کی اہمیت اور مضمون کے وقار کا سہارا نہیں لیا۔ بلکہ اپنے طرز فکر اور حسن ادا سے موضوع کو اہم اور مضمون کو دلچسپ بنایا ہے۔ اور یہ مولانا کے قلم کی ایک منفرد صلاحیت ہے۔ کہ اسے کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں۔ مہدی افادی نے اس کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"سرسید سے معقولات کو الگ کر دیجیے، تو کچھ نہیں رہتے۔ نذیر احمد بغیر مذہب کے لقمہ نہیں توڑ سکتے۔ شبلی سے تاریخ لے لیجیے۔ تو قریب قریب کورے رہ جائیں گے۔ حالی بھی جہاں تک نثر کا تعلق ہے سوانح نگاری کے ساتھ چل سکتے ہیں۔ لیکن آغائے اردو صرف انشاء پرداز ہیں۔ جن کو کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں۔"

مولانا کے رنگ انشاء پردازی کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے خود مولانا ہی کے بعض نمونوں کو سامنے رکھنا زیادہ بہتر ہو سکتا ہے۔ اردو زبان پر انگریزی ادب کے تاثرات کا ذکر کرتے ہوئے مولانا لکھتے ہیں۔

"آج سے پچاس ساٹھ برس پیچھے ہٹ کر دیکھیں تو ہمارے عام مطالب و اغراض میں بلکہ بات بات میں زمین آسمان کا فرق آگیا ہے۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ علوم و فنون انگریزی جس طرح ہمارے لباس، مکانات، حالات و خیالات اور معلومات سابقہ میں ترمیم کر رہے ہیں۔ اسی طرح ان کی انشاء پردازی بھی ہماری انشاء پرداری میں اصلاح دیتی جا رہی ہے۔"

یہ ہے مولانا کے قلم کی سادگی سلاست و روانی کی ایک معمولی سی مثال آگے چل کر کہتے ہیں۔ "تم دیکھتے ہو بے جان مورتوں میں جان پڑنے کی ساعت آگئی ہے۔ قریب ہے کہ شائستہ زبانوں کی طرح ہماری زبان بھی جان بخشی کی تاثیر پیدا کرے، کیونکہ اور زبانوں میں کیا ہے۔ جو ہماری زبان میں نہیں ہاں طرز بیان کا ایک ڈھب ہے۔ وہ تقریر میں آجانا چاہیئے۔ بے جان تصویروں میں جان ڈالنے اور طرز بیان کے ڈھب کو تقریر میں لے آنے میں جو کمال کہ مولانا کو حاصل تھا۔ وہ اردو زبان و ادب کی تاریخ میں کسی دوسرے کے حصے میں نہیں آیا۔ ان کے اسلوب نگارش کی اس قدرتی رنگینی اور دل آویزی کی وجہ جہاں آب حیات میں بہت سے ادیبوں اور شاعروں کے جیتے جاگتے نقشے اور بولتی چالتی تصویریں ملتی ہیں۔ وہاں نیرنگ خیال میں انسانی سیرت اور زندگی کے تجربوں کو انہوں نے حسین مرقعوں اور دلکش تصویروں کو بدل کر پیش

کیا ہے۔ ایک لفظی تصویر ملاحظہ ہو۔

"دیکھتا ہوں کہ میں ایک باغ نوبہار میں ہوں جس کی وسعت کی انتہا نہیں۔ امید کے پھیلاؤ کا کیا ٹھکانہ ہے۔ آس پاس سے لے کر جہاں تک نظر کام کرتی ہے۔ تمام عالم رنگین و شاداب ہے۔ ہر چمن رنگ و روپ کی دھوپ سے چمکتا، خوشبو سے مہکتا ہوا سے لہکتا نظر آتا ہے۔ زمین فصل بہار کی طرح گلہائے گوناگوں سے بوقلمون ہو رہی ہے اور رنگارنگ کے جانور درختوں پر چہچہے بھر رہے ہیں۔"

نیرنگ خیال کے ہر ہر صفحے پر ایسے رنگین مرقع مل سکتے ہیں اور ان مرقعوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے۔ کہ مولانا آزاد کو زبان پر کس قدر قدرت حاصل تھی۔ واقعہ نگاری اور عکس کشی کے لیے اس سے بہتر نثر ممکن نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ بقول مہدی افادی اردو کو انشاپردازی کے درجہ پر جس نے پہنچایا وہ آزاد اور صرف آزاد ہیں۔ آزاد کی ادبی فتوحات تاریخ لٹریچر کا ایک ایسا واقعہ ہے۔ جس کا فیصلہ خود فلسفہ ادب کے ہاتھوں ہوگا۔

سوال۔ شبلی نعمانی اردو ادب کے عصر جدید میں منفرد مورخ و نقاد ہیں یہ بات کس حد تک درست ہے۔ تبصرہ کیجیے۔

جواب۔ حالی کے بعد شبلی کا نام آتا ہے۔ شبلی نے بھی بعض بنیادی مسئلوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی اور مشرقی اور مغربی نقادوں سے استفادہ کیا۔ وہ کہتے ہیں۔

"شاعری کیا چیز ہے، یہ ایک نہایت مفصل اور دقیق بحث ہے، ارسطو نے اس پر ایک مستقل کتاب لکھی ہے جس کا ترجمہ عربی میں ابن رشد نے کیا اور اس کا بڑا حصہ چھپ کر شائع ہو چکا ہے، ابن رشیق، قیروانی اور ابن خلدون نے بھی اس پر بحث کی ہے، انگریزی زبان میں نہایت اعلیٰ درجہ کی کتاب اس مسئلہ پر لکھی گئی ہیں۔ جن میں سے بعض میری نظر سے بھی گزری ہیں۔ گو میں ان سے اچھی طرح مستفید نہیں ہو سکا۔"

یہ تو ٹھیک ہی کہتے ہیں کہ وہ انگریزی کتابوں سے اچھی طرح مستفید نہیں ہو سکے اور نہ ہو سکتے تھے، یہی وجہ ہے کہ وہ بھی مغربی خیالات سے سطحی واقفیت رکھتے ہیں، اور یہ سطحیت ناگزیر تھی۔ وہ شعر، شاعری کے عناصر، محاکات و تخئیل حسن الفاظ وغیرہ جیسے موضوعات پر لکھتے ہیں۔ لیکن ان باتوں میں بھی گہرائی نہیں، جدت نہیں باریکی نہیں۔ اسی قسم کی باتوں میں جو حالی نے کہی ہیں۔ اس لیے تفصیل کے عوض میں چند مثالوں

پر اکتفا کروں گا۔

کہتے ہیں، خدا نے انسان کو مختلف اعضا اور مختلف قوتیں دی ہیں اور ان میں سے ہر ایک کے فرائض اور تعلیمات الگ ہیں، ان میں سے دو قوتیں تمام افعال اور ارادت کا سرچشمہ ہیں، ادراک اور احساس، ادراک کا کام اشیاء کا معلوم کرنا اور استدلال اور استنباط سے کام لینا ہے، ہر قسم کی ایجادات، تحقیقات، انکشافات اور تمام علوم وفنون اس کے نتائج ہیں۔ احساس کا کام کسی چیز کا ادراک کرنا یا کسی مسئلہ کا حل کرنا یا کسی بات پر غور کرنا اور سوچنا نہیں ہے اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی مؤثر واقعہ پیش آتا ہے تو وہ متاثر ہو جاتا ہے، غم کی حالت میں صدمہ ہوتا ہے خوشی میں سرور ہوتا ہے، حیرت انگیز بات پر تعجب ہوتا ہے۔ یہی قوت جس کو احساس، انفعال یا "فیلنگ" سے تعبیر کرسکتے ہیں۔ شاعری کا دوسرا نام ہے یعنی یہی احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے۔ تو شعر بن جاتا ہے۔"

اس عبارت سے ایک زبردست مغالطہ کا پتہ چلتا ہے، عموماً دماغ اور دل میں فرق کیا جاتا ہے اور شاعری کا لگاؤ دل سے خیال کیا جاتا ہے اور دماغ یا عقل یا ادراک کو ہر قسم کی ایجادات، تحقیقات، انکشافات اور تمام علوم وفنون کا سرچشمہ سمجھا جاتا ہے۔ گویا جذبات دل سے وابستہ ہیں، ادراک اور اس کے نتائج دماغ سے۔ شاعری کا تعلق جذبات یا دل سے ہے، علوم وفنون کا تعلق ادراک یا دماغ سے یہ زاویہ نظر درست نہیں اور یہ شاعری کی ماہیت سے ناواقفیت پر مبنی شاعری اضطراری کیفیت کا نتیجہ نہیں۔ تمام علوم وفنون کی طرح یہ بھی دماغی تحریکات کا نتیجہ ہے۔ شاعری میں اعلیٰ ترین دماغی تحریکات کا پرتو ہوتا ہے۔ شاعری میں ادراک کا وجود ضروری ہے، اسی قدر ضروری ہے۔ جس قدر دوسرے علوم و فنون میں ادراک شاعری کی یہ روح رواں ہے۔ شاعر اپنے زمانہ میں ادراک کے سب سے بلند مقام پر ہوتا ہے۔

"یہ صحیح ہے کہ "حیوانات پر جب کوئی جذبہ طاری ہوتا ہے۔ تو مختلف قسم کی آوازوں یا حرکتوں کے ذریعہ سے ظاہر ہوتا ہے"، اور یہ بھی صحیح ہے کہ "انسان کے جذبات بھی حرکات کے ذریعہ سے ادا ہوتے ہیں"، اور اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ انسان کو جانوروں سے بڑھ کر ایک اور قوت دی گئی ہے۔ یعنی نطق اور گویائی" لیکن یہ کہنا درست نہیں کہ جب انسان پر "کوئی قوی جذبہ طاری ہوتا ہے تو بیساختہ اس کی زبان سے موزون الفاظ نکلتے ہیں اسی کا نام شعر ہے"، حیوانات جب آواز حرکت کے ذریعے سے

ذریعے سے اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں تو یہ آواز یا حرکت کے ذریعے سے اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں تو یہ حرکت محض ایک اضطراری عمل ہوتی ہے۔ "شیر گونجتا ہے، مور چنگھاڑتے ہیں۔ کوئل کوکتی ہے۔ طاؤس ناچتا ہے سانپ لہراتے ہیں۔" انسان بھی چیختا ہے، تڑپتا ہے، بول اٹھتا ہے۔ لیکن اس چیخ، اس تڑپ اس بول اٹھنے اور شعر میں مشرقین کا فرق ہے۔

پھر یہ بھی سمجھنا چاہیئے، آواز یا حرکت ہر حیوان کے بس کی بات ہے۔ جیسے ہر انسان کا نطق اور گویائی پر دسترس ہے۔ ہر شیر گونجتا ہے۔ ہر مور چنگھاڑتا ہے، ہر کوئل کوکتی ہے۔ ہر طاؤس ناچتا ہے۔ ہر سانپ لہراتا ہے۔ لیکن ہر انسان شعر نہیں کہتا ہے۔ اور نہ کہہ سکتا ہے۔ حیوانات ہر جذبے کو کسی آواز یا حرکت کا جامہ پہناتے ہیں شاعر ہر جذبے کو الفاظ کا جامہ نہیں پہناتا ہے۔ وہ تو اہم اور قیمتی جذبات کو چن لیتا ہے۔ اور یہ انتخاب وہ اپنے ادراک کی مدد سے کرتا ہے اور اسی ادراک کی مدد سے وہ اپنے جذبات کی صحیح کامیاب مکمل اور حسین ترجمانی بھی کرتا ہے۔ یہ تعجب کی بات ہے کہ ہم اپنے ہر قول و فعل میں ادراک سے کام لیتے ہیں۔ لیکن شاعری کے لیے جو دماغ کی بہترین، اعلیٰ اور قیمتی تحریکات کی پیداوار ہے، ادراک کو ضروری نہیں سمجھتے۔

شبلی کے خیال میں شاعری کے اصلی عناصر محاکات اور تخئیل ہیں۔ وہ کہتے ہیں: "محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے" پھر محاکات اور تخئیل دونوں شعر کے عناصر ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل تخئیل کا نام ہے، محاکات میں جو جان آتی ہے۔ تخئیل ہی سے آتی ہے۔" جب حقیقت یہ ٹھہری کہ شاعری دراصل تخئیل کا نام ہے تو پھر تخئیل کی مفصل و مکمل تعریف بھی لازمی ٹھہری۔ ورنہ شاعری کی ماہیت پر کوئی روشنی نہیں پڑسکتی۔ شبلی "قوت تخئیل کی مختلف صورتوں" پر تفصیل کے ساتھ لکھتے ہیں۔ لیکن کسی جگہ بھی تخئیل کی صحیح اور جامع تعریف نہیں ملتی۔ تخئیل کے بعض پہلوؤں کا ذکر البتہ ملتا ہے۔ اور تخئیل جو صورتیں اختیار کرتی ہے۔ ان کا بیان بھی ملتا ہے۔ ایک بات بہت کام کی بھی کہہ جاتے ہیں:

> "شاعر قوت تخئیل سے تمام اشیاء کو نہایت دقیق نظر سے دیکھتا ہے وہ ہر چیز کی ایک ایک خاصیت ایک ایک وصف پر نظر ڈالتا ہے۔ پھر اور اور چیز سے ان کا مقابلہ کرتا ہے، ان کے باہمی تعلقات پر نظر ڈالتا ہے، ان کے مشترک اوصاف کو ڈھونڈھ کر ان سب کو ایک سلسلہ میں مربوط کرتا ہے، کبھی اس کے برخلاف جو چیزیں یکساں اور متحد خیال کی جاتی ہیں۔ ان کو زیادہ نکتہ سنجی کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور ان میں فرق و امتیاز کرتا ہے۔"

یہ بہت کام کی بات ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ شبلی کچھ ایسی باتیں بھی کہہ جاتے ہیں۔ جن سے معلوم ہوتا

کو وہ تخیل کی ماہیت سے واقف نہ تھے۔ مثلاً جب وہ تخیل کی بے عنوانی کا بیان کرنے لگتے ہیں۔ تو صاف معلوم ہوتا کہ جس چیز کو وہ تخیل سمجھتے ہیں اس کو تخیل سے دور کا بھی لگاؤ نہیں۔

احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔" اس لیے شعر میں الفاظ کی اہمیت ظاہر ہے۔ شبلی کو الفاظ کی اہمیت سے واقفیت ہے۔ لیکن اس جگہ بھی وہ لغزش کرتے ہیں "کتاب العمدہ" کے باب فی اللفظ والمعنی کا وہ خلاصہ درج کرتے ہیں، جس میں ایک بہت جملہ ملتا ہے۔ "لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے، جیسا روح اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہوگا۔ تو وہ بھی کمزور ہوگی۔" لیکن اس کے بعد بھی وہ لکھتے ہیں۔

"حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔ "گلستان" میں جو مضامین اور خیالات ہیں ایسے اچھوتے اور نادر نہیں لیکن الفاظ کی فصاحت اور ترتیب اور تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے۔ انہیں مضامین اور خیالات کو معمولی الفاظ میں ادا کیا جائے تو سارا اثر جاتا رہے گا۔"

یہ بے خبری ہے۔ خیالات اور جذبات اور الفاظ کے ناگزیر تعلق سے بے خبری ہے۔ یوں وہ کہتے تو ہیں کہ اس تقریر کا یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو صرف الفاظ سے غرض رکھنی چاہیئے اور معنی سے بالکل بے پروا ہونا چاہیے۔ لیکن ان کی تحریر سے صاف ظاہر ہے وہ الفاظ شاعری — سمجھتے ہیں۔ الفاظ کو فصیح وغیر فصیح، مانوس و نامانوس سلیس و ثقیل الفاظ کا استعمال جائز سمجھتے ہیں۔ وہ یہ نہیں جانتے ہیں کہ بظاہر نامانوس، ثقیل اور غیر فصیح الفاظ اگر موقع و محل سے کام میں لائے جائیں تو نامانوس ثقیل باقی نہیں رہیں گے۔

بنیادی مسئلوں پر تفصیلی بحث کے ساتھ شبلی نے ایک مخصوص صنف، مرثیہ اور ایک مخصوص شاعر، میر انیسؔ کے کلام پر تفصیلی ریویو بھی کیا اور میر انیسؔ کے کلام کا مرزا دبیر کے کلام سے موازنہ بھی کیا اس میں وہ حالی سے ایک قدم آگے بڑھے اور "موازنہ انیس و دبیر" کا اثر بھی "شعر العجم" سے زیادہ ہوا۔ اور جو سانچہ شبلی نے پیش کیا اور اسے آج بھی اردو نقاد استعمال کرتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اس سانچے کی قدر و قیمت کیا ہے۔ اور اس میں کہاں تک نئی تنقید اور نئی ٹکنیک کی جھلک نظر آتی ہے۔

کہنا پڑتا ہے کہ شبلی کا زاویۂ نظر شبلی کی تنقید کا ساز و سامان، شبلی کا اسلوب ان سب چیزوں میں پرانی تنقید کی صاف کارفرمائی ہے۔ نئی تنقید کے اصول نئی تنقید کی صاف کارفرمائی ہے۔ . . . . تنقید کا زاویۂ نظر نئی تنقید کی ٹکنیک یہ سب چیزیں کہیں نہیں ملتیں۔ وہ میر انیسؔ کی شاعری کی خصوصیات ایسے

کے تحت میں بیان کرتے ہیں۔ فصاحت، روزمرہ اور محاورہ، بلاغت، استعارات وتشبیہات، انسانی جذبات یا احساسات، مناظر قدرت منظر، واقعہ نگاری، رزمیہ وغیرہ پہلی بات تو یہ ہے، اور اس بات کا شبلی کو بھی احساس ہے۔ کہ انسانی جذبات مناظر قدرت، منظر، واقعہ نگاری، رزمیہ الگ الگ چیزیں نہیں۔ مثلاً منظر اور رزمیہ واقعہ نگاری میں داخل ہیں، اس لیے ان موضوعات پر الگ الگ لکھنے کی منطقی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔

اصلی نقص یہ ہے کہ ان چیزوں پر جو پرانی تنقید کی جاگیر ہیں زیادہ سے زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ پہلے فصاحت، روزمرہ، محاورہ، بلاغت، استعارات وتشبیہات کا مفصل ذکر ہوتا ہے اور ان سے زیادہ اہم چیزوں کا ذکر پیچھے اور ضمناً ہوتا ہے فصاحت اور بلاغت پر صفحے کے صفحے سیاہ کر دیئے جاتے ہیں۔ لیکن انسانی جذبات یا احساسات کے تحت بس اس قدر تنقید ملتی ہے۔

"یہ شاعری کی اصل روح رواں ہے اور اگر بل صاحب کی رائے تسلیم کی جائے تو صرف اس چیز کا نام شاعری ہے، انسانی جذبات کی سینکڑوں قسمیں ہیں اور پھر ہر ایک کے مختلف مراتب اور مدارج ہیں۔ میر انیس کے مرثیوں میں نہایت کثرت سے ان جذبات اور مختلف مدارج کا ذکر ہے لیکن جس چیز کو لیا ہے۔ اس کمال کے ساتھ اس کی تصویر کھینچی ہے کہ اس کا پورا نقشہ آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔"

اس کے بعد صرف مثالیں ہیں۔ اس کے علاوہ فصاحت و بلاغت، یعنی الفاظ کے استعمال اور ان کی اہمیت پر جو کچھ لکھتے ہیں وہ قدیم نقطہ نظر پر مبنی ہے اس میں کوئی جدت تازگی اور باریکی نہیں۔ کہتے ہیں، فصاحت، علمائے ادب فصاحت کی یہ تعریف کی ہے کہ لفظ میں جو حروف آئیں ان میں تنافر نہ ہو، الفاظ نامانوس نہ ہوں، قواعد صرفی کے خلاف نہ ہو"، پھر "علمائے ادب" کے اس قول کی تشریح کرتے ہیں۔

"لفظ درحقیقت ایک قسم کی آواز ہے اور چونکہ آوازیں بعض شیریں، دلاویز اور لطیف ہوتی ہیں، مثلاً طوطی و بلبل کی آواز اور بعض مکروہ ناگوار مثلاً کوے اور گدھے کی آواز۔ اس بنا پر الفاظ بھی دو قسم کے ہوتے ہیں، بعض شستہ، سبک شیریں اور بعض ثقیل، بھارے، ناگوار، پہلے قسم کے الفاظ کو فصیح کہتے ہیں اور دوسرے کو غیر فصیح بعض الفاظ ایسے ہوتے ہیں کہ فی نفسہ ثقیل اور مکروہ نہیں ہوتے لیکن تحریر و تقریر میں ان کا استعمال نہیں ہوا ہے۔ یا بہت کم ہوا ہے۔ اس قسم کے الفاظ بھی جب ابتداً استعمال کئے جاتے ہیں تو کانوں کو ناگوار معلوم ہوتے ہیں۔ ان کو فن بلاغت کی اصطلاح میں غریب کہتے ہیں اور اس قسم کے الفاظ بھی فصاحت

میں مخل انداز ہوتے ہیں۔"

"علمائے ادب" اور شبلی سمجھتے ہیں کہ الفاظ میں بستے ہیں۔ اسی لیے انہیں فصیح غیر فصیح اور غریب قرار دیتے ہیں۔ الفاظ خلا میں سانس نہیں لیتے ہیں اور نہ لے سکتے ہیں۔ وہ ہمیشہ کسی چیز کے قائم مقام ہوتے ہیں اور ان کے ذریعے سے کسی خاص خیال کو بیان کیا جاتا ہے۔ ہر لفظ وہ فصیح ہو یا غریب و غیر فصیح کسی مناسب مواقع و محل پر حسین اور موزوں معلوم ہو سکتا ہے۔

بات تو یہ ہے کہ شبلی مشرقی حدود کے انداز بھی۔ . . . . زبردست لغزشیں کر جاتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ وہ باتیں صحیح کہتے ہیں۔ لیکن ان باتوں کے منطقی نتائج سے آگاہ نہیں ہوتے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں۔

"بلاغت کی تعریف علمائے معانی نے یہ کی ہے کہ کلام اقتضائے حال سے موافق ہوا اور فصیح ہو، مقتضائے حال کے موافق ہونا ایسا جامع لفظ ہے۔ جس میں بلاغت کے تمام انواع و اسباب آجاتے ہیں۔"

پھر کہتے ہیں "میر انیس صاحب کے کلام میں بلاغت الفاظ بھی اگرچہ انتہا درجہ کی ہے۔ لیکن یہ ان کے کمال کا اصلی معیار نہیں۔ ان کے کمال کا اصلی جوہر معانی کی بلاغت میں کھلتا ہے۔" حالانکہ اگر بلاغت کا مفہوم یہ ہے کہ "کلام اقتضائے حال کے موافق ہو تو" میر انیس کا کلام بلکہ سارے مرثیے۔ بلاغت سے معرا ثابت ہوں گے، مرثیوں میں اشخاص عرب میں مقام کربلا ہے۔ لیکن اس اقتضائے حال کا خیال کسی مرثیہ گو کے دل میں نہیں گذرتا۔ مرثیہ گو لکھنؤ کے شادی و غمی کے رسوم عرب پر منطبق کرتے ہیں۔ جوہی اور بیلے کے پھول عراق کے جنگل میں بچھا دیتے ہیں۔ وہ حضرت امام اور ان کے اہل حرم کے اصلی کیرکٹر پر بھی پردہ ڈال دیتے ہیں۔ اگر" بلاغت کا پہلا فرض یہ ہے کہ جو واقعہ فرض کیا جائے۔ وہ ایسا ہو کہ وقت اور حالت کے لحاظ سے اس کا واقع ہونا یقین ہونے کے برابر ہو۔ اس کے ساتھ واقعہ کے جزئیات اور کیفیات جو بیان کئے جائیں۔ وہ بالکل مقتضائے حال کے موافق ہوں۔" تو مرثیہ میں بلاغت ممکن ہی نہیں۔ واقعہ کربلا کے تصور اور اس کی جزئیات دونوں مقتضائے حال کے موافق ہیں۔ بہر کیف شبلی کو مرثیوں کے امکانات دور دور سے صحیح واقفیت نہیں، مثلاً وہ مرثیوں کی ان خامیوں سے بالکل بے خبر ہیں۔ جن کا ذکر "اردو شاعری پر ایک نظر" میں ہے۔

حالی نے پرانی "تنقید" سے الگ ہو کر نئی تنقید کی ابتداء کی۔ شبلی نئی اور پرانی تنقید کے بیچ میں معلق نظر آتے ہیں۔

سوال حالیؔ جدید دور کے ایسے ادیب ہیں جن کی تحریروں میں مغربیت ٹپکتی ہے۔ کیا یہ درست ہے۔ تائید یا تردید کیجیے۔

جواب حالیؔ سے ہمارے ادب میں ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ یوں تو اس دور کے لیے ۱۸۲۵ء ہی میں زمین ہموار کی جانے لگی تھی جب انگریزی کو عربی فارسی اور سنسکرت کے مقابلے میں ذریعہ تعلیم قرار دیا گیا تھا لیکن اردو شاعری میں اس تبدیلی کا باقاعدہ اظہار لاہور میں انجمن پنجاب کے اس مشاعرے سے ہوتا ہے جو ۱۸۷۴ء میں کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی اور مولانا محمد حسین آزاد کی کارپردازی میں ہوا۔

مولانا حالیؔ نے ٹھیک لکھا ہے کہ اگر یہ مشاعرہ پندرہ برس پہلے کیا جاتا تو بالکل بے سود ہوتا ۱۸۷۴ء سے قبل اس نئے مشاعرے کے لیے ابتدائی مراحل طے ہو چکے تھے ایک طرف سر سید احمد اور ان کے ساتھی مغربی تعلیم حاصل کرنے پر لوگوں کو آمادہ کر رہے تھے دوسری طرف سے نئی نسل جس نے پہلی بار اس بات کا احساس کیا تھا کہ ادبیات کا معیار فارسی اور عربی قدروں کو اُلٹ پلٹ کر رکھ دیا تھا، وہ تشبیہی ترقیوں اور دھاتی انجنوں کے روپ میں یہاں بھی مصروفِ عمل ہو گیا تھا ہمارے یہاں جاگیردارانہ نظام تیزی سے روبہ انحطاط تھا اور مغرب سے آیا ہوا۔ تجارتی نظام آہستہ آہستہ اس کی جگہ لے جا رہا تھا مسئلہ صرف دستکاروں کے انگوٹھے کاٹنے کا ہی نہیں بلکہ ایک پورے نظامِ معیشت کو مفلوج کر دینے کا تھا۔ ہندوستان صدیوں سے گھریلو اور چھوٹے پیمانے کی دستکاریوں اور صنعتوں کا ملک تھا یہاں معاشی ڈھانچہ بنیادی طور پر زراعتی تھا اور صرف اس کے تمام مال اور زرعی وسائل کو نوآبادیاتی مفاد کے لیے استعمال کرنے کی خاطر جان بوجھ کو بدیسی تاجروں نے پورا معاشی ڈھانچہ توڑ ڈالنے کی کوشش کی اس میں پوری طرح کامیابی تو ان کو نہ ہوئی گر یہ ضرور ہے۔ کہ ملکی معاشیات میں ایک طرح کی ابتری اور سخت انتشار کی کیفیت پیدا ہو گئی۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ جب بھی سماج میں کچھ بنیادی تبدیلیاں ہوتی ہیں تو سوچنے والے افراد سب سے پہلے ان سے متاثر ہوتے ہیں۔ ان میں کچھ لوگ تو بہت ہی قنوطی لب و لہجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ اور کچھ زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال دینے کے قائل ہوتے ہیں۔ تبدیلیوں کو سمجھنا سماج میں جو مختلف دھارے بیک وقت جاری ہوتی ہیں ان کا پورا احساس کرنا اور ناگزیر عوامل کے بارے میں حقیقت پسندانہ زاویہ نظر پیدا کرنا صرف گنے چنے لوگوں کا کام ہوتا ہے مگر اس طرح کا ٹھوس اندازِ فکر عام حالات میں صرف ایک ہی طبقے کے لیے مخصوص ہوتا ہے کیونکہ بنیادی طور پر سماج کا ہر طبقہ اپنے لیے علیحدہ میدانِ فکر ڈھونڈھتا ہے زندگی کی تلخ ترحقیقتوں کا ادراک کرنا اور ناگزیر عوامل کے بارے میں حقیقت پسندانہ زاویہ نظر پیدا کرنا صرف گنے چنے لوگوں کا کام ہوتا ہے مگر اس طرح کا ٹھوس اندازِ فکر عام حالات میں صرف ایک ہی طبقے کے لیے مخصوص ہوتا ہے۔ کیونکہ بنیادی طور پر

سماج کا ہر طبقہ اپنے لیے علیحدہ میدانِ فکر ڈھونڈھتا ہے۔ زندگی کی تلخ تر حقیقتوں کا احساس و ادراک ممکن ہے کہ ہر ایک کر سکے مگر اس کے بارے میں مثبت زاویہ نگاہ پیدا کرنا متوسط طبقے ہی کا کام ہوتا ہے۔

بدقسمتی سے انیسویں صدی کے وسط کے لگ بھگ ہندوستان کے متوسط طبقے کی اکثریت مسلمان تھی۔ اور یہ مسلمان وہ تھے۔ جنہوں نے کم و بیش ایک ہزار برس سے سیاسی بالادستی کا مزہ چکھا تھا۔ اس وجہ سے وہ سخت کشمکش و بحران میں پھنسے ہوئے تھے ان کے لیے راہِ عمل ہی باقی نہیں رہ گئی تھی سب سے زیادہ پریشان کن مسئلہ ان کے سامنے یہ تھا کہ وہ ماضی و حال یا قدیم و جدید میں سے کس کو رد اور کس کو قبول کریں۔ . . . تو مستقبل کا تو ان کے سامنے کوئی تصور ہی نہیں تھا۔ کیونکہ سامنے دیکھنے کے لیے جس اعتماد کی ضرورت ہوتی ہے وہ ان میں ختم ہو چکا تھا۔ جب ملک کا باشعور طبقہ خود ہی اس طرح کے اضطراب کا شکار تھا تو اس کے نمائندوں کی حیثیت سے جو لوگ سامنے آئے ان کے یہاں بھی ذہنی پیچیدگی اور مختلف رجحانات کی بے تکی آمیزش نمایاں تھی۔

اس بات کا واضح اعلان تھا کہ شاعری قافیہ پیمائی یا چند مخصوص عاشقانہ یا متصوفانہ مضامین کے خفیف ردّ و بدل کے ساتھ باندھنے کے نام نہ یہاں خیال آرائی کی داد ملے گی نہ سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کی بلکہ نیا شاعرہ اسلوب سے زیادہ نفسِ مضمون اور خیال آفرینی سے زیادہ سادگی اور اصلیت اور وحدتِ فکر کی داد ملے گی۔

یہ معیار اُردو شاعری کے لیے ہی نہیں خود حالی کے لیے بھی نیا تھا خواجہ الطاف حسین حالی ۱۸۳۷ء میں پانی پت میں پیدا ہوئے تھے اور ۱۷ سال کی عمر میں وہاں سے بھاگ کر حصولِ علم کی خاطر دہلی چلے آئے تھے یہاں پہلے پہل نواب مصطفیٰ خان شیفتہ کی سرکار سے وابستہ رہے اور یہیں شاعری شروع کی اور مرزا غالب سے کلام پر اصلاح لی۔ ان دونوں اہم کلاسیکی شعراء کے زیر اثر ان کی غزل پر بھی روایت کا رنگ کافی گہرا تھا گو انہوں نے کبھی مبالغہ آرائی خیال بندی اور لفظی صناعی کے اس دستور کو نہیں اپنایا جو ناسخ اور ان کے شاگردوں کے زیر اثر عام ہوا تھا پھر بھی ان کی شاعری میں روایتی غزل گوئی اپنی پوری سج دھج کے ساتھ ملتی ہے گو کہیں کہیں کیفیات کو خارجی بیانات کے آگے ہار ماننی پڑتی ہے۔

شاعری کے کچھ پہلے تک حالی کا ادبی میلان انہی کے الفاظ میں اسی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

> شاعری کی بدولت چند روز جھوٹا عاشق بننا پڑا۔ ایک خیالی معشوق کی چاہ میں برسوں دشت جنوں کی وہ خاک اڑائی کہ قیس و فرہاد کو گرد کر دیا۔ بیس برس کی عمر سے چالیس سال تک تیلی کے بیل کی طرح اسی ایک چکر میں پھرتے رہے اور اپنے نزدیک سارا جہان طے کر چکے۔

روایتی شاعری میں ناصہ کامیاب ہونے کے بعد حالی کو نئے ادبی تقاضوں کا احساس ہوا اور ان معیاروں کی طرح توجہ مبذول ہوئی جن کے زیر اثر انجمن پنجاب نے ادبی سرگرمیاں شروع کی تھیں خود حالی آزاد کے ہمراہ انجمن پنجاب اور گورنمنٹ پنجاب بک ڈپو سے متعلق تھے اور اس طرح ایک تو انگریزی سے کتابوں کے تراجم کی مدد سے ان کا بالواسطہ تعلق قائم ہو گیا تھا۔ اور دوسرے نئی ادبی فضا کی سمت کا بھی احساس ہونے لگا تھا۔

آزاد نے آب حیات کے دیباچے میں اس بات پر سخت احتجاج کیا ہے کہ "ارباب زمانہ نے متفق اللفظ ہو کر کہہ دیا کہ اردو نظم مضامین عاشقانہ ہی کہہ سکتی ہے۔

انہوں نے شاعری میں وسعت و تنوع مضامین اور اظہار پر زور دیا ان کے نزدیک تخیل اور خیال بندی سے زیادہ خارجی واقعہ کا بیان اور مشاہدہ کا لطف زیادہ حقیقی اور پر اثر ہیں اور اس بنا پر حالی کی نظمیں جو انجمن پنجاب کے مشاعروں میں پڑھی گئیں خاص طور پر خصوصیات سے معمور ہیں۔

ان مشاعروں میں حالی نے چار نظمیں پڑھیں۔ برکھارت، نشاطِ اُمید، حُب وطن اور مناظرہ رحم و انصاف ان کی بنیادی خصوصیات کی تلاش کی جائے تو ظاہر ہو گا کہ ان میں قافیہ کے بجائے خیال کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور خیال کے اعتبار سے حالی نے ایسے مطالب منتخب کئے ہیں جن کا ہماری روایتی شاعری میں زیادہ چلن نہ تھا سادگی ان کا جوہر ہے اور وحدت خیال کو فکری اور ربط اور سلوب وادا کے سلسلے کی مدد سے قائم رکھنا ان کی خوبی ان میں تخییل سے زیادہ مشاہدہ، داخلی کیفیت سے زیادہ بیانیہ انداز اور تشبیہ و استعارے کی آراستگی کے بجائے سادگی ادا کا لطف قائم رکھا گیا ہے۔

ہیئت اور نفس مضمون دونوں اعتبار سے یہ نظمیں انقلاب آفریں کہی جا سکتی ہیں گو مثنوی کی صنف اردو ادب میں پرانی ہے مسلسل غزلوں کا رواج بھی نیا نہیں ہے لیکن حالی نے ان صناف کو ایک خاص طرز سے استعمال کیا اور ان میں نہ روایتی مثنوی کی طرح حُسن و عشق کا کوئی قصہ نظم کیا اور نہ مسلسل غزل کی طرح کوئی محدود تصور پیش نظر رکھا اسی طرح نظم کی باقاعدہ ابتدا ہوئی۔

حالی نے اپنی ذہنی نشوونما کی اس منزل کو اس طرح بیان کیا ہے۔ نگاہ اُٹھا کر دیکھا تو دائیں بائیں آگے پیچھے ایک میدان وسیع نظر آتا جس میں بے شمار راہیں چاروں طرف کھلی ہوئی تھیں اور خیال کیلئے کہیں عرصہ تنگ نہ تھا چند روز اسی تردد میں یہ خیال رہا کہ ایک قدم آگے بڑھتا دوسرا پیچھے ہٹتا تھا۔

سادگی ادا، وحدت خیال اصلیت کے سہارے اس قسم کی شاعری زیادہ دُور نہیں جا سکتی جب

تک نظم گو شاعر کے لیے فکر کا وافر ذخیرہ نہ ہو اُس وقت تک وہ صرف ہر ایک مضمون کے ادا کرنے کی طاقت اور لیاقت ،، پر اکتفا نہیں کرسکتا۔

حالی کو یہ فکری ذخیرہ سر سید کی تحریک سے ملا۔ سر سید احمد خان نہ صرف مسلمانوں میں مغربی تعلیم سائنس تجارت اور حرفت کو عام کرنے کا درس دے رہے تھے، بلکہ اسی درس کو وہ مسلمانوں کی بقا کے لیے لازمی قرار دیتے سر سید کے لیے اصلاح قوم کا خیال صرف نیک نفسی کے جذبہ کے زیر اثر پیدا نہیں ہوا تھا بلکہ یہ تاریخی ضرورت کا تقاضا تھا ان کے لیے یہ سوال مسلمانوں کی حیات و موت کا سوال تھا اس تحریک سے حالی کی شاعری کو شعور اور مقصد ملا حالی اپنی ذہنی مسافت کی اس تیسری منزل کی طرف خود اشارہ کرتے ہیں۔

ناگاہ دیکھا کہ ایک خدا کا بندہ جو اسی میدان کا مرد ہے۔ ایک دشوار گذار راستے میں رہ نورد ہے۔ قوم کے اس سچے خیر خواہ نے اگر ملامت کی اور غیرت دلائی کہ حیوان ناطق ہونے کا دعویٰ کرنا اور خدا کی دی ہوئی زبان سے کچھ کام نہ لینا شرم کی بات ہے۔

اور اسی مقصد کے پیشِ نظر انہوں نے مسدس حالی میں قوم کے لیے اپنے بے ہنر ہاتھوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں وہ اپنے خدوخال دیکھ سکتے ہیں اور سمجھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے۔ شاعری کو سماجی اصلاح اور مقصد ترویج کا ذریعہ بنانے کی یہ سب سے اہم کوشش تھی۔

حالی نے اپنے دیوان کے معرکۃ الآرا مقدمہ شعر و شاعری کی ابتدا ہی میں شاعری میں سماجی شعور کی اہمیت پر زور دیا ہے اور اس کی مدد سے لوگوں کے ذہن اور ان کی قوتِ عمل میں جو حرکت پیدا کی جاسکتی ہے اور اس سے کام لینے کی تلقین بھی کی ہے اس کے علاوہ خیال بندی مضمون آفرینی، مبالغہ، آرائی، اور صنائی کے بجائے ملحق کے الفاظ میں اصلیت سادگی اور جوش پر زور دیا ہے۔ انہی اصول کے ماتحت وہ غزل میں اخلاقی مضامین اور حقیقی جذبات کی ترجمانی پر اصرار کرتے ہیں مثنوی اور قصیدہ میں اصلیت اور اخلاقی عنصر کی موجودگی پر زور دیتے ہیں اور مرثیہ کو ایک کارآمد صنف بنانے پر مصر ہیں۔

یہی نہیں حالی نے وکٹورین عہد کے انگریزی ادب سے بالواسطہ اثر قبول کرکے ادب کے اخلاقی پہلو کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی اور آرٹ کو قوم کی اخلاقی حالت درست کرنے کا ذریعہ قرار دیا اسی بنا پر ان کی شاعری میں متانت اور سنجیدگی کا اس قدر گہرا رنگ پیدا ہو گیا ہے کہ ان کے نقادوں نے ان کی شاعری کو آخرت کے لیے زادِ راہ جمع کرنے سے تعبیر کیا۔

،، مسدس حالی "یا مدوجزر اسلام ،، حالی نے بڑی لگن، داخلی کیفیت اور فن کارانہ ربط کے ساتھ قلم اٹھایا ہے یہ صحیح ہے کہ یہاں بھی حالی کی دوسری نظموں کی تخیل سے زیادہ مشاہدہ اور احساس سے زیادہ عقل کی

قوتیں کارفرما ہیں۔ اس میں لطافت اور جمالیاتی کیفیت کی بلندی پوری طرح نظر نہیں آتی لیکن اس کے ہر مصرعے میں جو جذبہ جوش اور خلوص ہے وہ مسدس کو زندہ و تابندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔ مسدس میں بیانیہ شاعری زیادہ ہے اور اکثر جگہ خطابت کا انداز بھی پیدا ہو گیا ہے حالیؔ کی عظمت کی یہ بہت بڑی دلیل ہے کہ وہ روایتی آرائشگی تشبیہہ و استعارہ کی آرائش اور حسن و عشق کی رنگینی کا سہارا لیے بغیر صرف جذبے کی شدت اور خیال کی قوت پر اتنی طویل اور مربوط نظم لکھنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

وہ مسدّس قوم کے تنزل کا آئینہ ہے پہلے اسلام کے ظہور سے قبل کا ایک خاکہ ہے پھر اسلام کے طلوع ہونے اور مسلمانوں کے سیاسی اور علمی عروج کی داستان ہے پھر ان کی انتہائی پستی اور تنزل کا نہایت دردناک بیان کر کے انہیں نئی تعلیم اور نئے امکانات سے فائدہ حاصل کرنے کی تلقین کی گئی ہے سر سید احمد خان نے اسی نظم کے لیے کہا تھا۔ خدا جب حشر میں مجھ سے پوچھے گا کہ دنیا سے کیا لایا تو میرا جواب یہی ہو گا کہ حالیؔ سے مسدس لکھوا لایا ہوں،، اور حقیقتاً مسدس کو اس دور میں جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کی کوئی نظیر نہیں ملتی علی گڑھ کالج کے لیے چندہ جمع کرنے کے سلسلے میں جو جلسے ہوتے تھے۔ ان میں مسدّس کے کچھ حصے ضرور پڑھے جاتے تھے عرصے تک ہر مسلمان گھرانے میں ہر مذہبی اور سوشل اجتماع کے موقع پر مسدس کے چند بند ضرور پڑھے جاتے تھے بہت سے شاعر قومی اور اصلاحی شاعری کی طرف مسدس کے زیر اثر متوجہ ہوئے اور اسی طرز میں کچھ نہ کچھ لکھنے کی کوشش کرنے لگے۔

مسدس حالیؔ نے حالیؔ کی دوسری نظموں کی کامیابی کو بہت کچھ ماند کر دیا برکھا رت اور حب وطن کے علاوہ مناجات بیوہ، چپ کی داد، اور شکوہ ہند خاص طور پر قابل ذکر ہیں مرزا غالب اور حکیم محمود علی خان کے جو مرثیے انہوں نے لکھے ہیں وہ بھی اس لحاظ سے نہایت اہم ہیں کہ روایتی رنگ سے الگ ہٹ کر ان میں حقیقی جذبے اور اسلوب کی سادگی سے کام لیا گیا ہے غالبؔ کا مرثیہ اس تعریف کا مستحق ہے جو ان کی دوسری تصنیف یادگار غالبؔ کے سلسلے میں کی گئی یعنی ایک ،، شریف انسان نے ایک شریف تر انسان کی سرگزشت لکھی ہے اور اشنائے فن ہو کر لکھی ہے علاوہ بریں ان کی مختصر اخلاقی اور اصلاحی نظمیں بھی متانت اور سادگی کے لحاظ سے اہم ہیں۔

حالیؔ نیچرل شاعری پر زور دیتے ہیں اخلاقی تلقین اور سماجی اصلاح کا بار بار ذکر کرتے ہیں لیکن ان کا شاعری کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے لفظی صناعی کے بجائے خیال اور جذبے کو شاعری کا معیار قرار دیا۔ اور مبالغہ آرائی اور مضمون آفرینی کی روش سے الگ ہٹ کر سادگی ادا اور فکری وحدت کی نظیر قائم کی اور اس فلسفیانہ استدلال اور قومی اور اصلیت کے ان عناصر نے اس سیدھی سادھی نظم میں روایتی شاعری سے زیادہ جاذبیت پیدا کر دی اس کا اثر نہ صرف بعد کے اردو شعراء پر بلکہ دوسری زبانوں میں بھی اور

خصوصاً ہندی میں میتھلی شرن گپت کی "بھارت بھارتی"، کی شکل میں ظاہر ہوا۔

آخر میں حالی کی غزل گوئی کا تذکرہ بھی ضروری ہے غزل اپنی مخصوص علامتوں اور داخلی فضا کے لحاظ سے بہت کچھ روایتی صنف ہے لیکن حالی نے اس راہ میں بھی ندرتِ ادا اور جدتِ بیان کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا شروع میں شیفتہ کے مذاق شعری کا اثر ان پر بہت گہرا تھا اور شیفتہ کا مذاقِ شعری جس پر غالب اس قدر بھروسہ کرتے تھے کہ اس وقت تک غزل کو معیاری تسلیم کرنے کو تیار نہ ہوتے تھے جب تک بقول ان کے اما مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد۔ ندرت اور جدت سے عبارت کا رنگ حالی کی طبیعت میں غالب کے زیر اثر اور معاصرین سے الگ اپنا انفرادی راستہ نکالنے میں کامیاب ہوئے تھے اسی کے ساتھ ساتھ حالی کی طبعی سنجیدگی اور متانت اور سعدی اور انیس کے گہرے اثرات نے ان کی غزلوں کو محض اخلاقی نظمیں یا رد گل و بلبل کی روایتی داستانوں کے بجائے خلوص اظہار، تابناک تجربے اور ندرت اظہار کی کامیاب مثالیں بنا دیا حالی کی غزلیں تغزل سے معمور ہیں اور انہوں نے ایسے دور میں تغزل کی دولت حاصل کی جب غزل اس نعمت سے تقریباً محروم ہو چکی تھی۔

سوال۔ حالی کے فن سوانح نگاری پر ایک فاضلانہ مقالہ سپرد قلم کیجیے۔

جواب۔ اردو کی تاریخ بہت زیادہ طویل نہیں ہے۔ مغلوں کے سیاسی زوال سے ایک صدی قبل اس کا آغاز ہوا۔ ادبی ترقی کے لیے یہ مدت کچھ زیادہ نہیں۔ خاص کر ایسے ماحول میں جس سے ہندوستان دوچار تھا۔ دربار داری کی رسم اور شاہی جلال کی موجودگی نے عشقیہ شاعری کے لیے فضا زیادہ سازگار کر دی تھی۔ چونکہ زندگی کا واضح شعور لوگوں کے سامنے نہ تھا، اور وہ طلسمات کی بنیادیں کھوئے ہوئے تھے۔ اس لیے نثر کے ارتقار کے لیے فضا سازگار نہ ہو سکی۔ خود فارسی زبان کی ہزار سالہ تاریخ میں جو نثر پیدا ہوئی تھی وہ بھی پند و نصائح اور قصوں کہانیوں تک محدود تھی۔ البتہ عربی ادب اپنی زندگی کی ابتدائی منزلوں میں صداقت، سچائی اور حقیقی واقعات سے مانوس تھا لیکن انقلابات نے علوم و فنون کی حقیقی روح کو بھی پژمردہ کر دیا اور تصنع بناوٹ اور مبالغہ کا رنگ غالب آ گیا۔

اردو شاعری کے سامنے نثری کارناموں کے جو نمونے موجود تھے وہ فارسی اور عربی کے تھے۔ اس لیے یہاں بھی جو کچھ نثر کا سرمایہ ملتا ہے وہ خیال قصوں اور دیو پری جن کے واقعات پر مشتمل ہے۔ اس نگار خانے میں کوئی ایسی تصویر نہیں ہے جو متحرک ہو کر ہمیں اپنی طرف متوجہ کر سکے۔ یہ کیفیت انیسویں صدی کے نصف تک طاری رہی، بالآخر ۱۸۵۷ء کے انقلاب نے حالات کا رخ بدل دیا۔ اور انگریزوں کے تسلط اور مغربی اقوام سے میل جول نے ایک نئی راہ پیدا کی زندگی کی پیچیدگیاں سامنے آنے لگیں۔ اور اس کے مختلف شعبوں میں ایک حرکت پیدا ہوئی۔ علی گڑھ تحریک کے اثر سے جدید زندگی کی ضرورتوں کی طرف لوگ متوجہ ہونے لگے

اس زمانہ میں سرسید کی برکت سے اردو ادب نے مقصدی رخ اختیار کیا اور حالی نے ادب کو زندگی کی آنکھوں سے روشناس کرانا شروع کیا چنانچہ ان کی تحریروں میں نئے علوم سے واقفیت اور سماجی اصلاح کا جذبہ بڑی شدت سے نظر آتا ہے مولانا حالی کا یہی جذبہ آگے چل کر ایک منظم صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مشاہیر کے حالات زندگی کی ترتیب اسی جذبہ کی سوانح عمری ہے اس سلسلہ کی پہلی کڑی "حیاتِ سعدی" ہے اردو ادب میں یہ پہلی باقاعدہ سوانح عمری ہے جو شرقی تذکرہ نویسی سے ہٹ کر جدید سائنٹفک بنیادوں پر لکھی گئی ہے۔
گویا حالی نے اردو ادب میں سوانح نگاری کے فن کی داغ بیل بھی ڈالی اور اُسے پروان بھی چڑھایا۔

حیات سعدی

حالی ایک دردمند دل لے کر پیدا ہوئے تھے۔ اور اُن کا مطمع نظر تمام تر قومی اور اخلاقی تھا۔ سعدی کی شخصیت ایک عالمگیر شخصیت ہونے کے علاوہ اہلِ ہند کے لیے ایک مانوس شخصیت تھی۔ خاص کر مسلمانوں کے دلوں میں اس شخصیت کا عرصہ سے ایک غیر معمولی احترام چلا آتا تھا۔ اس لیے حالی کو سعدی کی آواز میں اپنی روح کی آواز سنائی دی۔ سعدی کا کلام اسلامی تمدن کا ایک جزو ہو چکا تھا اس لیے حالی نے سعدی کی خوبیاں بیان کرنا قوم کے حق میں چنداں مفید خیال کیا۔ دین دنیا کی بھلائی انہیں سعدی کے نغموں اور جواہر پاروں میں نظر آئی۔ حالی کو انسانی شرافت اور نیکی کی معراج سعدی کی شخصیت میں دکھائی دی۔ انہی جذبات نے مولانا کے دل میں ایک ولولہ پیدا کیا لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ حالی شخصیت پرست تھے۔ بلکہ حالی ہمیشہ شخصیت کو اس کے سیاسی سماجی پس منظر میں دیکھتے تھے۔ اس لیے وہ ہر اُس لے پر وجد کرتے نظر آتے ہیں۔ جس میں زندگی اور پائندگی کے آثار نظر آئیں۔ جہاں عبرت و نصیحت کے مرقع مل سکیں۔ حالی پر کہیں کہیں رقت بھی طاری ہو جاتی ہے۔ اور قومی بھلائی کے پیش نظر عقیدت مندی کا بھی اظہار کرنے لگتے ہیں۔ مثلاً سعدی نے نام نہاد خلیفہ مستعصم باللہ کا مرثیہ لکھا۔ اس احساس کے باوجود کہ خلیفہ کی گمراہیاں سوسائٹی کے لیے مصیبت کا باعث تھیں۔ اور اس کا وجود اسلامی سوسائٹی کے لیے تباہ کن تھا لیکن اسلامی حمیت کے مظہر اور عربوں کی آخری یادگار ہونے کی وجہ سے حالی کا دل بھر آتا ہے۔ لیکن جو چیز مولانا حالی کو اپنے عہد اور اپنے بعد آنے والے ادیبوں سے ممتاز کرتی ہے۔ وہ ان کا سائنٹفک نقطہ نظر ہے۔ مولانا کو جہاں دین کے ابلتے ہوئے چشمے کے خشک ہو جانے کا افسوس ہے وہاں دنیوی امارت کے لُٹ جانے کا بھی غم ہے۔ غرض مولانا حالی نے ایک شاعر اور مصلح کی زندگی کے واقعات اور کمالات کو اُجاگر کرتے میں تمام قومی ضرورتوں اور مصلحتوں کا خیال رکھا ہے اور کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ انہیں ہر قدم پر اس کا احساس ہے کہ اب بیوگرافی فقط سوانح نویسی نہیں رہی۔ بلکہ سیرت نگاری ہو گئی ہے۔
تذکرہ نویسی کا کام فقط کارنامے گنانا نہیں بلکہ شخصیت کو بے نقاب کرنا ہے۔

جہاں تک واقعات کی تحقیق کا تعلق ہے۔ اس میں پوری چھان بین سے کام نہیں لیا گیا ہے۔ البتہ ان

تمام بے سروپا باتوں کی تردید کی گئی ہے۔ جو شیخ کے ساتھ وابستہ کر دی گئی تھیں۔ مثلاً شیخ کا سومنات کے مندر میں جانا اور پجاری بن کر ایک عرصہ تک سومنات میں قیام کرنا۔ امیر خسرو سے ملاقات کے لیے ہندوستان تشریف لانا اور زبان ریختہ میں شعر کہنا وغیرہ

تنقیدی حصے میں شیخ کی شاعرانہ فضیلت اور اخلاقی حیثیت کو بخوبی واضح کیا ہے مگر جہاں ان کے نقطہ نظر اور واقعات اور حالات میں تصادم ہو جاتا ہے۔ وہاں مولانا کا نقطہ نظر غالب آنے لگتا ہے۔ شیخ نے جہاں بہت سے نوادر پیش کئے ہیں۔ وہاں ہزلیات کا بھی ایک دفتر چھوڑا ہے۔ مولانا حالی لکھتے ہیں۔

" شیخ کے کلیات کا سب سے اخیر حصہ مجموعہ ہزلیات ہے۔ یہ مجموعہ فی الحقیقت شیخ کے عارض کمال پر ایک نہایت بدنما مسہ ہے۔ حضرت نے اس حصہ میں اپنی شیخوخت اور تقدس کو بالائے طاق رکھ کر خوب آزادی اور بے باکی سے دل کھول کر فحش اور ہزل کی داد دی ہے جس پر ہرگز یہ گمان نہیں ہو سکتا کہ یہ پوچ، لغو اور بیہودہ کلام اسی شخص کا ہے۔ جس کے نتائج افکار سے گلستان اور بوستان جیسی بے بہا کتابیں موجود ہیں۔"

مولانا نے شیخ کی اس بدنمائی کو دھونے اور ان کے تقدس کو باقی رکھنے کے لیے بھی ایک عربی عبارت کا حوالہ دیا ہے کہ شیخ نے ایک شاہزادے کے خوف سے اس میدان میں طبع آزمائی کی ہے۔ ورنہ شیخ سے ہرگز یہ امید نہیں کی جا سکتی کہ وہ ان خرافات کا مصنف ہو سکے۔ اس کے اسباب کچھ ہی ہوں۔ مگر اتنا یقینی ہے کہ ان مطائبات کی وجہ سے شیخ کی برگزیدگی کا رنگ ہلکا پڑ جاتا ہے۔ اور جس قدر واقعات پر غور کیا جائے یہ رنگ اور زیادہ ہلکا ہوتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ شیخ ایک عام انسان معلوم ہونے لگتے ہیں ان ہزلیات کو شیخ کی مصلحت اندیشیوں کی بجائے ان کی مرنجامرنج زندگی کا آئینہ کیوں نہ سمجھا جائے۔ شیخ جو پجاری بھی بنا اور مجاور بھی اس نے شراب خانے بھی جھانکے اور حرم محترم کی بھی زیارت کی۔

تمتع زہر گوشۂ یافتم ز ہر خرمنے خوشۂ یافتم

یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ شیخ جیسے برگزیدہ شخص سے ایک شہزادے کو اس طرح کے مطائبات کی امید کیسے ہو سکتی ہے۔ کیا اس نے شیخ کے ہزلیات کا کوئی مجموعہ پہلے دیکھا تھا۔ یا اس کے کان میں شیخ کی بحیثیت ہزل گو شہرت پہنچی تھی۔ مگر یہ سب صحیح نہیں ہے تو پھر یہ ولولہ انگیزی کیسی۔ کیا ایسے فرمائشی اشعار میں اس قدر گہرائی آسکتی ہے۔ بلکہ یہ ممکن ہے کہ شیخ نے اپنے کمالِ فن دکھانے کی وجہ سے اس میدان میں طبع آزمائی کی ہو۔ شیخ کے جو حالات کتب میں مرقوم ہیں ان سے شیخ کی خود نمائی ظاہر ہوتی ہے۔

غرض مولانا حالی نے واقعات کی صحت اور عدم صحت کا فیصلہ نہیں کیا ہے جس سے شیخ کی واضح تصویر سامنے آسکے۔ مولانا حالی کی پیش کردہ مثالوں سے ہمارے سامنے شیخ کی ہزلیات کا صحیح نقشہ نہیں کھنچتا۔ البتہ

کلیات کے دیکھنے سے ان کے رنگ کا صحیح انداز ہوتا ہے۔ انہوں نے شیخ کی خوبیوں کی دلفریبی پر زیادہ زور دیا ہے اگر مولانا حالی پر اخلاقی نقطہ نظر کا غلبہ نہ ہوتا تو سعدی کی تصویر زیادہ مکمل ہو سکتی تھی۔ لیکن حیات سعدی میں حالی نے مشرق کی سرزمین پر سب سے پہلے ایک ایسے شخص کی زندگی کے تاریک پہلو کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔ جس کی شہرت کا غلغلہ تمام دنیا میں ہو چکا تھا۔ اور جس کے اقوال اور اشعار ہماری قومی زندگی کا جزو بن چکے ہیں۔ حالی کا انداز نرم اور ملائم ضرور ہے۔ لیکن مشرقی سوانح میں یہ اس عمارت کی پہلی اینٹ ہے۔ جسے آگے چل کر مکمل ہونا ہے۔

یادگارِ غالب

حالی کی سوانح نگاری کی دوسری اہم کڑی یادگار غالب ہے۔ حیاتِ سعدی کا انداز یہاں بھی نظر آتا ہے۔ تقریباً چار سو صفحات میں صرف ۷۶ صفحے حالاتِ زندگی کے نذر کیے گئے ہیں۔ تنقید اور تحقیق کا جو امتزاج حالی نے پیش کیا ہے، وہ حیات سعدی سے زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ لیکن ادبی پہلو کے اجاگر کرنے پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ کارنامے زندگی کے بننے میں معاون ہوتے ہیں۔ مرزا کی زندگی کے بہت سے پہلو تشنہ رہ گئے ہیں۔ یادگار غالب کے بعد مالک رام نے "ذکرِ غالب" میں غلام رسول مہر نے "غالب از مہر" میں اور عرشی نے مکاتیب کے دیباچہ کے ذریعہ یادگار کی تحقیقی ناہمواریوں کو ہموار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور ابوالکلام کے حواشی نے حالی کی پردہ پوشی اور غالب کی خامیوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اور مولانا مہر نے تحقیقات کے میدان کو زیادہ وسیع کیا ہے۔ خاص کر مرزا کے قید کا واقعہ منظرِ عام پر آگیا ہے۔ حالی نے مرزا کے بیان پر کسی شک و شبہ کا اظہار نہیں کیا تھا۔ اور ان کے الفاظ ہر اکر تعلقات کے شیشوں کو ٹھیس نہیں لگنے دی تھی۔

کوتوال میرا دشمن تھا اور مجسٹریٹ ناواقف۔ فتنہ گھات میں تھا۔ اور ستارہ گردش میں۔ باوجودیکہ مجسٹریٹ کوتوال کا حاکم ہے۔ میرے باب میں وہ کوتوال کا محکوم ہو گیا اور میری قید کا حکم صادر کر دیا۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اس واقعہ کی تفصیل بیان کی ہے۔ مجھے سر امیر الدین مرحوم سے معلوم ہوا کہ آمدنی کی کمی کے سبب مرزا نے یہ ڈھنگ اختیار کیا تھا۔ چونکہ زندگی ٹھاٹھ سے بسر کرنا چاہتے تھے۔ اور مقروض و پریشان حال رہتے تھے۔ اس لیے چاندنی چوک کے بعض بنیے اور چند رئیس زادے ان کے یہاں آتے تھے۔ اس طرح قمار بازی عام ہوگئی۔ اور مرزا کو بطور مہتمم قمار خانہ ہر بازی میں حصہ ملتا تھا۔ اس طرح ایک اچھی خاصی رقم بے محنت و مشقت وصول ہونے لگی۔ وہ خود بھی کھیلتے تھے۔ چونکہ اچھے کھلاڑی تھے۔ اس میں بھی کچھ نہ کچھ مار ہی لیتے تھے۔"

غالب از مہر صفحہ ۱۸۶ طبع چہارم)

عرصہ تک تو حکام ان کے ملاقاتی رہے۔ لیکن آگرہ کا ایک کوتوال تبدیل ہو کر آیا، جو نہ شاعر تھا اور نہ شعراء کا قدردان کیونکہ رعایت کرتا اس نے سختی سے دیکھ بھال شروع کی اور خاص وقت پر مرزا کے مکان پر پہنچا

اور لوگ تو پچھواڑے سے نکل بھاگے۔ مرزا دھر لیے گئے۔ دوسرے لوگ روپیہ پیسہ صرف کرکے بچ گئے۔ مرزا کے پاس روپیہ تو تھا نہیں سفارشیں بہت پہنچائیں۔ مگر کام نہ چلا۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ کہ مولانا حالی ناگوار واقعات کو پسند نہیں کرتے تھے۔ یہ صحیح ہے۔ جاگیردارانہ نظام کی پرتکلف سماجی حالت سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مرزا قمار بازی کی وبا میں گرفتار تھے۔ راقم نے خود اودھ کے شرفا کو اسی طرح کے مشاغل سے دلچسپی لیتے دیکھا ہے۔ اس کے علاوہ سفر کلکتہ اور قیام لکھنؤ کی بعض بنیادی باتوں سے حالی کی تحقیقی خامیاں ثابت کی گئی ہیں۔ ملا عبدالصمد کے استاد ہونے کے متعلق تقریباً سب متفق ہیں۔ قاضی عبدالودود (پٹنہ) نے عبدالصمد کو فرضی استاد ثابت کیا ہے۔ دراصل حالی نقاد پہلے ہیں اور محقق بعد میں۔ انھیں واقعات کے رد و قدح سے اس قدر بحث نہیں جس قدر کارناموں سے ایک نقاد ہمیشہ فن پاروں میں توانائی اور تازگی تلاش کرنے کی طرف مائل رہتا ہے حالی واقعات کی چھان بین سے زیادہ کارناموں کی وضاحت پر متوجہ ہیں۔ ڈاکٹر جانسن نے "انگریزی شعرا کے اقوالِ حیات" میں واقعاتِ زندگی میں کاوش سے کام نہیں لیا ہے۔ لیکن ان کے کارناموں پر غائر نظر ڈالی ہے۔ اگرچہ مولانا کے نزدیک مرزا کی زندگی میں کوئی مہتم بالشان واقعہ نہیں ملتا۔ مگر اُن کی دماغی صلاحیتیں اور ظرافت کے نادر نمونے انھیں متاثر کرتے ہیں۔ حالاتِ زندگی نامکمل ہونے کے باوجود دیانت داری پر مبنی ہیں۔ حالی اگرچہ واقعات کی زیادہ چھان بین نہ کرسکے۔ لیکن انہوں نے شرافت کا پہلو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ حالی کا کام سیرت سے فائدہ اٹھانا تھا، کمزوریاں دکھانا مقصود نہ تھا۔ کیونکہ انہیں خوف تھا کہیں وہ لوگ جو مبالغہ کے ساتھ کمالات کا اعتراف کرتے ہیں۔ خامیوں کی وجہ سے کمالات پر پانی نہ پھیر دیں۔ مرزا کی زندگی میں انسان دوستی وسیع النظری اور لطیف ظرافت کے جو بہترین نمونے انھیں ملے ان کو بے کم وکاست بیان کردیا۔ اتنا ضرور ہے کہ انہوں نے مرزا کی قربت سے زیادہ فائدہ نہیں اٹھایا۔ معمولی تلاش تحقیق سے جو کچھ ملا اسے بیان کردیا۔ حالی نے نہ تحسین کی ہے اور نہ ترجمانی بلکہ سوانح ترتیب دی ہے۔

حالی کی صلاحیت مرزا کے شاعرانہ جوہر کو اُجاگر کرنے میں نظر آتی ہے۔ اُن کی اصابت رائے اور بہترین و متوازن تنقید کے اکرام بھی قائل ہیں جو اس وقت تک غالب کے سب سے اچھے نقاد ہیں۔ حالی کا یہ کہنا ہے کہ خسرو اور فیضی کے بعد مرزا جیسی جامع حیثیات شخصیت ہندوستان کی سرزمین سے جو اٹھی وہ آج بھی صحیح ہے۔ حالی نے مرزا کے نوادرات کی برتری کو محسوس کیا اور دوسروں کو بھی محسوس کرایا۔ اگر یادگار غالب نہ لکھی گئی ہوتی تو غالب کی عظیم الشان شخصیت اس قدر مقبول نہ ہوتی۔ غالب اپنے عہد سے بہت پہلے کی پیداوار ہیں۔ غالب کی دقیق شاعری اور نفسیاتی ژرف بینی منظر عام پر نہ آتی۔ غالب کی شاعری لوگوں کے لیے ایک معمہ تھی۔ اس معمہ کا حل

حالی کی دماغ سوزی کا رہین منت ہے۔ حالی نے یادگار غالب کے ذریعے شعر فہمی کا ذوق پیدا کیا۔ اور اردو زبان میں غالب نے فلسفیانہ شاعری کی جو امانت اردو شاعری کو دی تھی۔ انھوں نے اسے قوم تک پہنچایا۔ اکرام نے یادگار کو اردو سوانح کا معجزہ کہا ہے۔ لیکن ہم اس رائے سے اتفاق نہیں کرتے بلکہ اس کی بعض بنیادی خوبیوں کے پیش نظر حیاتِ سعدی کی ترقی یافتہ شکل قرار دیتے ہیں۔ اور حالی کی سوانح عمریوں میں دوسرے نمبر میں شمار کرتے ہیں۔ البتہ مقبولیت کے لحاظ سے یادگار غالب کا پہلا نمبر ضرور ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مرزا کی شخصیت سرسید کی شخصیت سے زیادہ دلچسپ ہے۔ مرزا کی شاعری میں جو سحر اور دلفریبی ہے وہ سرسید کی قومی سرگرمیوں اور مذہبی اجتہاد میں نہیں پیدا ہو سکتا۔

حیات جاوید

سوانح نگاری میں حالی کا سب سے بڑا کارنامہ حیاتِ جاوید ہے۔ یہ تیسری اور آخری سوانح ہے۔ یہ کتاب اردو سوانح نگاری میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ اور تصویر کشی کا ایک اچھا معیار پیش کرتی ہے۔ ضبط و نظم کی پابندی، شعور کی پختگی اور واقعات کی تلاش کا حسین امتزاج حالی نے پیش کیا ہے۔ انھیں تمام مشکلات کا احساس تھا اور یہ بھی خیال تھا کہ ایسی سوانح حیات میں ان سے کیا توقع کی جائے گی۔ حیاتِ سعدی اور یادگار غالب دونوں کے معیار بھی اُن کی نگاہ میں تھے لکھتے ہیں۔

اگرچہ ہندوستان میں جہاں ہیرو کے ایک عیب یا خطا کا معلوم ہونا اس کی تمام خوبیوں اور فضیلتوں پر پانی پھیر دیتا ہے۔ ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ کسی شخص کی بیوگرافی کریٹکل طریقے سے لکھی جائے۔ اس کی تمام خوبیوں کے ساتھ اس کی کمزوریاں بھی دکھائی جائیں اور اس کے عالی خیالات کے ساتھ اس کی لغزشیں بھی ظاہر کی جائیں چنانچہ اسی خیال سے ہم نے جو دو ایک مصنفوں کا حال اب سے پہلے لکھا ہے۔ اُس میں جہاں تک ہم کو معلوم ہے ان کی اور ان کے کلام کی خوبیاں ظاہر کی ہیں اور اُن کے پھوڑوں کو ٹھیس نہیں لگنے دی۔ لیکن اول تو ایسی بیوگرافی چاندی سونے کے ملمع سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔ اس کے سوا وہ انہیں لوگوں کے حال سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے۔ جنھوں نے اس موج خیز اور پر آشوب دریا کی منجدھار میں اپنی ناؤ نہیں ڈالی اور کنارے کنارے ایک گھاٹ سے دوسرے گھاٹ صحیح سلامت جا اترے۔"

مولانا حالی کو سرسید کی جامع شخصیت کا پورا احساس تھا، اور اُن کے انقلابی کارناموں کے پیش نظر یقین تھا کہ سرسید کی سوانح حیات لکھنا اور غیر محتاط رہنا ہنگامہ کو دعوت دینا ہے۔ دوسری جگہ لکھتے ہیں، "لیکن ہم کو اس کتاب میں اس شخص کا حال لکھنا ہے۔ جس نے چالیس برس برابر تعصب اور جہالت کا مقابلہ کیا ہے۔ تقلید کی جڑ کاٹی ہے۔ ایسے شخص کی لائف چپ چاپ کیونکر لکھی جا سکتی ہے، ضرورت ہے کہ اس کا سونا کسوٹی

پر کسا جائے۔ اور اس کا کھرا پن۔ ٹھونک بجا کر دیکھا جائے۔ اس لیے مناسب ہے کہ سب سے پہلے اس کی لائف میں اس کی پیروی کی جائے اور نکتہ چینی کا کوئی موقعہ ہاتھ سے نہ جانے دیا جائے۔

مولانا حالی کا یہ جذبہ زیادہ زندہ، صحت مند اور جان دار ہے۔ سعدی اور غالب کی بزرگی کے آگے تو وہ جھک گئے تھے۔ لیکن سرسید کی یاد انہیں بہت زیادہ متاثر نہ کر سکی۔ اس لیے وہ زیادہ مستحکم، جامع اور وسیع پیمانہ پر سرسید کی لائف مرتب کر سکے۔ اس میں مسلمانوں کی پچاس سال کی ذہنی، علمی، مذہبی اور ادبی زندگی کی تاریخ سمیٹ کر پیش کر دی۔ یہ سرسید کے کارناموں کی تفسیر بھی ہے اور تصویر بھی۔ حالی نے سرسید کے کارناموں کا محرک اُن کا مذہبی جذبہ بتایا ہے۔ یہ تجزیہ صحیح ہے۔ لیکن ایک طرف مذہبی جذبہ نے انہیں اصلاحی کام کرنے پر کمربستہ کیا۔ تو دوسری طرف مسلمانوں کی پستی نے ان کے کاموں میں زیادہ انہماک پیدا کیا۔ اگرچہ سرسید کی زندگی میں بڑے الجھاؤ ہیں اور خود حالی ان کے کاموں میں شریک ہیں۔ لیکن حالی کا معتدل انداز اور ان کی دیانت انہیں صحیح راہ سے بھٹکنے نہیں دیتی۔ اس توازن مدلل اور سنجیدہ نقطہ نظر کے باوجود حالی کا بڑھا ہوا اخلاقی جذبہ انہیں ناگوار اور متنازعہ فیہ، مسائل پیش کرنے سے روکتا ہے۔ اکرام کا بھی خیال ہے کہ حالی نے سرسید کی سوانح کا حق ادا نہیں کیا۔ لیکن یہاں نظریات کا اختلاف نہیں بلکہ فنی اختلاف ہے۔

سرسید کی شخصیت میں بڑی عظمت تھی۔ ان کے دوست ان پر جان چھڑکتے تھے۔ بعضوں نے اپنے عقیدہ اور وطن کو محض ان کی رفاقت میں تج دیا تھا۔ انہیں دوسروں سے کام لینا خوب آتا تھا۔ دوست بھی انھیں بڑے وفادار ملے تھے۔ لیکن آخری دور میں سرسید پر کچھ ڈکٹیٹرانہ رنگ غالب آگیا تھا کہ وہ کسی کی نہ سنتے تھے۔ غیر معمولی کامیابیوں سے جہاں انہیں اپنی اصابت رائے کا یقین ہو گیا تھا۔ وہاں ضد کا مادہ بھی ابھر آیا تھا۔ جب کالج کا ٹرسٹی بل پیش ہوا اور کالج کی سکرٹری شپ کا مسئلہ زیر بحث آیا تو اس میں سرسید کا مولوی سمیع اللہ خان صاحب سے یہاں تک اختلاف بڑھا کہ سمیع اللہ صاحب نے کالج سے قطع تعلق کر لیا۔ یہ ایک فرد کا اختلاف نہ تھا۔ بلکہ چند اصولی اعتراضات تھے جن کا رفع کرنا ضروری تھا۔ مولانا حالی نے اس اختلاف کا تذکرہ ضرور کیا ہے۔ لیکن واقعہ کو اس انداز سے لکھا ہے کہ ایک ناواقف شخص سوائے اس کے کہ حالی کے دلائل کو بے چون و چرا قبول کرے اس کے لیے اور کوئی چارہ نہیں۔ یہاں سوانح نگار کا فرض تھا کہ تمام واقعہ بے کم و کاست بیان کر دے تاکہ ظاہر ہو سکے کہ کون حق پر تھا۔ حالی کی سرسری تحریر کے باوجود آگے ایسے حالات ملتے ہیں کہ وہ تمام واقعہ کو آئینہ کی طرح روشن کر دیتے ہیں۔ میری مراد اس اختلاف سے ہے جو سرسید اور اُن کے رفقاء کار یعنی محسن الملک، وقار اور خود مولانا حالی کے درمیان پیش آیا۔ تینوں حضرات کے دستخط سے پیسہ

اخبار لاہور میں ایک بیان سرسید کی پالیسی کے خلاف شائع ہونے والا تھا۔ جسے سرسید کی ناگہانی موت نے روک دیا۔ سرسید انگریز اسٹاف کے ساتھ جو رعایت برتتے تھے اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مسٹر بیک بہت خود سر ہو گئے تھے۔ اور ان کی خود مختاری سے کالج پر بُرا اثر پڑ رہا تھا۔ دوستوں کے سمجھانے کے باوجود سرسید کا حسن ظن قائم رہا اور انہیں انگریز پروفیسروں میں جو دلکشی معلوم ہوئی تھی۔ وہ آخر دم تک قائم رہی۔ فرشتہ خصلت حالیؔ نے اس واقعہ کا اشارہ نہیں کیا ہے۔ ان کی مصلحت نے بڑے بڑے اہم واقعات پر پردہ ڈال دیا ہے۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق صاحب نے چند ہم عصر میں سرسید پر جو مضمون لکھا ہے۔ اس میں انگریز پرنسپل کی سازش کا انکشاف کیا ہے۔ اس سے انگریزوں کی ذہنی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے " ایک دن پرنسپل بیک جن کی تحریک سے ڈرل کا نیا نیا انتظام جاری ہوا تھا۔ ہماری جماعت میں آئے۔ ان کے ہاتھ میں رنگین ریشمی ململوں کے کئی نمونے تھے۔ فرمانے لگے کہ تم اپنی جماعت کے لیے کون سا رنگ پسند کرتے ہو۔ میں نے کہا کہ ڈرل کے لیے اس قماش کے کپڑے کچھ مناسب نہیں معلوم ہوتے فرمایا۔ سوال رنگ کا ہے کپڑے کا نہیں۔ غرض ہر جماعت کے لیے الگ الگ رنگ کی ریشمی ململوں کی شیروانیاں اور پگڑیاں تجویز ہوئیں اور اسی وردی میں ڈرل کرتے تھے۔

انگریزوں کی کالج سے ہمدردی اور مسلم دوستی کی یہ تصویر تھی۔ مولوی عبدالحق صاحب آگے چل کر اسی ضمن میں لکھتے ہیں " دنیا کے کسی ملک میں شاید ڈرل پریڈ کے لیے ایسا نازک اور ملائم لباس لڑکے اور لڑکیوں کے لیے بھی نہ تجویز کیا ہو گا۔ ان نوجوان طالب علموں کے لیے جو قومی بہبود و ترقی کے لیے جدوجہد کرنے کو تیار کئے جا رہے تھے اور جن سے قوم کی خاطر زندگی کے میدان کارزار میں محنت و مشقت ایثار اور جاں نثاری کی توقع تھی۔ اس قسم کے لباس میں ڈرل یا پریڈ کرانا جو کسی رئیس کے لیے زیادہ موزوں تھا۔ کس قدر نامناسب اور مضحکہ خیز تھا۔"

جب سرسید احمد خاں سے یہ شکایت کی گئی تو انھوں نے غصہ میں فرمایا " اس میں ایک پیچ ہے، وہ میری عمر بھر کی محنت خاک میں ملانا چاہتا ہے۔" لیکن بقول مولوی عبدالحق صاحب، یہ سرسید کی رَو تھی جو تھوڑی دیر تک جوش میں رہی اور پھر کچھ نہیں۔ سرسید نے مسٹر بیک کی موجودگی میں اسٹریچی ہال کے اندر کالج کے طالب علموں کے سامنے جیسی پر مغز اور اولوالعزم تقریر کی شاید ہی ویسی تقریر سرسید نے کبھی کی ہو۔ مگر مولانا حالی نے اس قسم کے واقعات کو حیاتِ جاوید میں جگہ دینا مناسب نہ سمجھا۔ اور سرسید احمد خاں کے دل کی یہ بھڑاس صرف اسٹریچی ہال کی وسیع عمارت میں گونج کر رہ گئی۔ ممکن ہے مولانا حالی اختلافی مسائل کو پیش کر کے فضا کو مسموم نہ کرنا چاہتے ہوں۔

سید سلیمان ندوی نے حیاتِ شبلی میں لکھا ہے۔ "رفتہ رفتہ شبلی اور سرسید میں اگلا ارتباط کم ہونے لگا۔ اب وہ وقت آ رہا ہے کہ مولانا کو سرسید کے حلقہ سے باہر آجانا پڑے گا۔ گو حیاتِ جاوید میں اس اختلاف کے اسباب جگہ نہ پا سکے۔ لیکن تاریخ کے اوراق سے گم نہیں ہوئے۔ گو کہ ان حالات کی مولانا نے خود کہیں تصریح نہیں کی۔ تاہم ان کی تحریروں کے پردے سے اب بھی روشنی چھن چھن کر باہر نکل رہی ہے۔" ان کی یہ شکایت کسی حد تک بجا ہے۔ لیکن سید صاحب نے حالی کے اس جملہ کا سہارا لے کر کہ سرسید ایک ڈسپاٹک طبیعت کے آدمی تھے، جو مفروضات قائم کیے ہیں۔ وہ صحیح نہیں ہیں۔ سرسید معمولی اختلاف کو بھی برداشت نہیں کرتے۔ سرسید کے شبلی سے معاملات ان واقعات کی تردید کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سرسید معمولی اختلاف کو برداشت نہیں کرتے تھے۔ اور مولانا شبلی اختلاف رائے سے چوکتے نہ تھے۔ آخر ۱۶ سال کا طویل عرصہ کیوں کر کٹا۔ واقعہ یوں ہے کہ شبلی مسلسل چھ ماہ تالیف و تصنیف میں بسر کرنا چاہتے تھے۔ سرسید کے رفقا بالخصوص ان کے بیٹے سید محمود اس بات کے خلاف تھے۔ سرسید کشمکش میں تھے کہ کیا کریں۔ لیکن حقیقت ہے کہ سرسید کا جنازہ پہلے نکلا۔ شبلی نے علی گڑھ بعد میں چھوڑا۔"

ایک طرف تو یہ نازک مسائل تھے جو حیاتِ جاوید کے ابواب میں جگہ نہ پا سکے دوسری طرف اس کے اوراق میں ایک انسان کی زندگی پھیلی ہوئی تھی۔ جس نے قدیم روایات کے بتوں کو پاش پاش کر دیا تھا۔ بڑے بڑے ائمہ اور مجتہدین کی رایوں پر بے کانہ تبصرہ کیا تھا۔ قوم کو اس کے تعصب اور جمود پر للکارا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی دل کی دھڑکنیں زیادہ تیز ہو گئیں اختلاف کے ساتھ خوف سمانے لگا اور ان کا لب و لہجہ درست ہو گیا۔ انگریزی سلطنت کی وفاداری۔ مغربی علوم کی ترویج نے اس کو دو آتشہ بنا دیا۔ ذہنی حد بندی گروہ بندی سے بدل گئی اور اختلافات کا طوفان اٹھ کھڑا ہوا جس کا لازمی نتیجہ انتشار اور صرف انتشار تھا۔ خود غرضوں کی بن آئی۔ ابن الوقتوں نے بہتے دریا میں ہاتھ دھویا۔ اختلافات اور گروہ بندیوں کے مظاہرے ہونے لگے۔ ایک طبقہ مشرقی علوم کو جہالت کی نشانی تصور کرتا ہے، دوسرا مغربی علوم کو کذب و افترا کا آئینہ سمجھتا ہے۔ قومی تمدن قومی علوم اور قومی زبان اسی ہنگامہ کی نذر ہو گئے۔"

حیاتِ جاوید کے متعلق شبلی کی رائے اچھی نہ تھی۔ وہ اس کو کتاب مناقب اور مدلل مداحی سمجھتے تھے۔ یہاں وہی نقطۂ نظر کا اختلاف تھا۔ جو شبلی کو حیاتِ جاوید کی خوبیوں تک نہیں پہنچنے دیتا تھا۔ ویسے وہ حیاتِ سعدی کے مداح تھے۔ ان کی رائے میں حیاتِ جاوید میں مولانا حالی نے ایک رخی تصویر پیش کی ہے لکھتے ہیں "اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ کسی کے معائب دکھانا تنگ خیالی اور بد طینتی ہے۔ لیکن یہ اگر صحیح ہو تو موجودہ یورپ کا مذاق علمی اور ترقیاں سب برباد ہو جائیں۔ پھر ایشیائی شاعری میں کیا برائی ہے سوائے اس کے کہ وہ محض دعویٰ

کرتے تھے۔ واقعات کی شہادت پیش نہیں کرتے تھے۔ بہر حال حیاتِ جاوید کو مدلل مداحی سمجھتا ہوں۔''

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ہیرو کے مصائب دکھانے کو بے ٹلیتی نہیں سمجھتے تھے۔ بلکہ یورپ کی پیروی پر زور دیتے تھے۔ لیکن یہی شبلی مناقب عمر بن عبدالعزیز کے ریویو میں یورپ کے مروجہ طریقہ کو خطرناک سمجھتے تھے۔ اُن کا خیال تھا کہ قدیم طریقہ صرف سکوت کا مجرم تھا۔ لیکن موجودہ طریقہ خیانت ہے جو واقعہ نگاری سے بہ مراحل دور ہے۔ لیکن چند روز پہلے جو چیز علمی ترقیوں کی بنیاد تھی۔ وہی اپنے ماحول کی رعایت سے خطرناک ہو جاتی ہے۔

نواب حبیب الرحمٰن خان شروانی کو جو صحابہ کے حالات میں ایک کتاب لکھنا چاہتے تھے۔ انھیں ایک خط میں مولانا شبلی لکھتے ہیں۔ صحابہ کے حالات سے بڑھ کر کوئی چیز ہمارے لیے نمونہ نہیں بن سکتی۔ لیکن ہر پہلو کو لیجیے اور ان پہلوؤں کو صاف صاف دکھلائیے جن سے آج کل مولوی قصداً چشم پوشی کرتے ہیں۔ لیکن اس چشم پوشی کا شکار خود اُن کی سوانح عمریاں ہیں۔ الفاروق المامون الغزالی اور سوانح امام اعظم۔ الفاروق تو ہیروز آف اسلام کے سلسلہ کی سنہری کڑی ہے۔ اور اردو ادب کے لیے قابلِ فخر کارنامہ لیکن یہ تمام سوانح عمریاں فنی حیثیت سے نامکمل اور یک رُخی ہیں۔

بہر حال حیاتِ جاوید شبلی کی نگاہ میں وقعت نہ حاصل کر سکی۔ قدیم اور جدید کی رقابت نے ایک دوسرے کو قریب نہ آنے دیا۔ شبلی کو انگریزی تعلیم یافتہ طبقہ سے بڑی مایوسی تھی۔ انھوں نے ان کی کم مائیگی اور سطحیت کا جا بجا ذکر کیا ہے۔ مولانا شروانی کے ریویو کی تائید کرتے ہوئے لکھتے ہیں اگر اور ایسے ریویو لکھے جائیں تو کتاب کا زہر بہت کچھ کم ہو سکتا ہے۔ انھیں سید احمد خان کی پالیسی سے بنیادی اختلاف تھا۔ وہ یقین رکھتے تھے کہ مغربی تعلیم سے مشرقی علوم اور عربی تعلیم کی جڑیں کٹ رہی ہیں۔ مغربی تعلیم انہیں اسلام سے دور لے جائے گی اور اس طرح تمام جدوجہد بیکار ہو جائیگی نئے تمدنی اثرات جو ہندوستان میں جنم لے رہے تھے۔ اُس سے انہیں شدید اختلاف رہا۔ ایک جگہ مسعود عالم ندوی کو لکھتے ہیں ''مسلمانوں کی اصلی ترقی کی مانع وہی گراں زندگی ہے جو سید صاحب سکھا گئے ہیں''۔ علی گڑھ ان کے خیال میں نیچریوں کا اڈا تھا جس سے اسلام کی کوئی خدمت نہیں ہو سکتی تھی۔

مولانا شبلی کے گروہ میں مولانا ابوالکلام آزاد نے اختلافات کی خلیج کو اور زیادہ وسیع کیا۔ انھوں نے الہلال اور البلاغ میں حیاتِ جاوید اور سر سید تحریک کے خلاف سخت مضامین لکھنے شروع کر دیے۔ ان کے لب و لہجہ میں بڑی تلخی ہے۔ اور قدم قدم پر بدگمانی ظاہر ہوتی ہے لکھتے ہیں:۔

''خواجہ (حالی) مرحوم سوانح نگاری کو محض مدحت طرازی سمجھتے تھے۔ اس لیے پسند نہیں کرتے تھے۔ کہ ناگوار واقعات کو اُبھرنے دیا جائے۔ حیاتِ جاوید میں انھوں نے ہر جگہ ایسا ہی کیا ہے۔ سر سید مرحوم کے آخری عہد کے

حالات سے اس درجہ متاثر ہوئے کہ حیاتِ جاوید لکھنے کا خیال ترک کر دیا تھا۔ اور صاف صاف کہدیا تھا کہ میں ایسے کاموں پر خاک نہیں ڈال سکتا۔ بالآخر انہی معاملات کو پوری رنگ آمیزی کے ساتھ لکھا اور جس قدر خاک ڈال سکتے تھے۔ ڈال گئے۔

اس بیان میں لب و لہجہ کی شدت کے علاوہ حالی کے نقطہ نظر کو بھی غلط پیش کیا گیا ہے۔ خود مولانا حالی نے اپنے سوانح نگاری کے نقطہ نظر کی وضاحت حیاتِ جاوید کے دیباچہ میں کی ہے۔ اس کی روشنی میں مولانا ابوالکلام آزاد کے اس بیان کی تردید ہو جاتی ہے۔ حیات جاوید کے دیباچہ میں لکھتے ہیں۔

"ایسی حالت میں اس ضروری کام کو (سرسید کی بیوگرافی) لیت و لعل میں ڈالنا اور اس وقت کا انتظار کرنا جو معلوم نہیں آول ہم کو پیش آئے یا سرسید کو ٹھیک نہیں ہے۔ جس طرح ہو سکے اس کام کو اُن کی زندگی میں پورا کر لینا چاہیئے تاکہ جب کبھی موقع آئے اس کو فوراً شائع کر دیا جائے۔ ان خیالات سے میں نے مصمم ارادہ کر لیا۔ کہ سب کام چھوڑ کر پہلے اس قومی فرض کو ادا کرنا چاہیئے۔ چنانچہ ۱۸۹۶ء میں اس غرض سے میں نے چند ماہ علی گڑھ میں قیام کیا۔ جہاں خود سرسید اور اُن کی لائف لکھنے کا تمام سامان موجود تھا۔ اور اس کے بعد کئی دفعہ اس کام کے لیے وہاں جا کر ٹھہرا" سرسید کا انتقال مارچ ۱۸۹۸ء میں ہوا۔ اور حالی کا ۱۹۱۴ء میں اس کے بعد متعدد بار علی گڑھ جانا اور دوسری طرف اسی زمانے میں اس نیک کام سے ہاتھ کھینچ لینے کا ارادہ ظاہر کرنا دو متضاد باتیں ہیں۔ چونکہ حالی کی تحریر ہمارے سامنے موجود ہے۔ اس سے ہم مولانا ابوالکلام آزاد کے بیان کی تائید نہیں کر سکتے رہا اختلاف کا سوال وہ اس دنیا میں پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ جس قدر قریب ہے ان واقعات کی ماہیت پر غور کیا جاتا ہے۔ ان کی اہمیت کم ہوتی جاتی ہے۔ یہی کیفیت مولانا حالی اور سرسید کے درمیان پیش آئی۔ البلاغ میں ایک جگہ لکھتے ہیں۔

"ان لوگوں نے تقلید کا اور پرستش کا ایک نیا بت بنایا ہے۔ اور اس کا نام رکھا ہے۔ سرسید کی پالیسی۔ یونانی علم الاصنام میں ہر طاقت کے لیے ایک مخصوص بُت ہوتا تھا۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ رزق کا دیوتا علم کے دیوتا کے کاموں میں مداخلت کرے یا کیوپڈ اس کی حکومت میں خلل ڈالے۔ لیکن ان لوگوں نے صرف ایک ہی بت بنایا ہے اور اس کے اختیارات اتنے وسیع ہیں کہ علم و عمل کا کوئی گوشہ اس سے خالی نہیں"۔

حیاتِ جاوید کے بعد اُردو ادب میں حیاتِ شبلی ایک پُر از معلومات سوانح عمری ہے اس کی اشاعت نے اردو ادب میں اضافہ کیا ہے، اس پر متعدد ریویو لکھے گئے۔

"حیدرآباد کے ایک پروفیسر نے تو یہاں تک لکھا ہے کہ سید سلیمان ندوی نے حیاتِ شبلی لکھ کر حالی سے وہ تاج فضیلت چھین لیا۔ جو حیاتِ جاوید کی بدولت ان کے سر پر تھا۔" بے لاگ رائے لکھنا بڑا مشکل کام ہے۔

مصنف کا قلم اس کے بس میں ہوتا ہے۔ جو چاہے لکھ دے۔ لیکن زمانے کی ناقد نظر کھرے اور کھوٹے کو منظر عام پر لے آتی ہیں۔ سید سلیمان صاحب نے ہزار صفحات میں بہت سا قیمتی مواد فراہم کر دیا ہے۔ اور بزرگوں اور خانوادوں کی ایک طویل تاریخ سمو دی ہے۔ مگر حیات شبلی کی یہی خوبی اس کا نقص بن گئی ہے۔ سوانح نگاری ایسی تمہیدوں کی متحمل نہیں ہو سکتی جو اس کے ہیرو کی شخصیت سے براہ راست متعلق نہ ہوں۔ ان طوالتی تمہیدوں کی جگہ ایک دوسری کتاب میں تھی۔ حیات شبلی میں نہیں۔ دوسرے سر سید احمد خان کی ذات ان کی تحریک اور ان کے متبعین کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا گیا۔ اس میں اختلاف کی بہت بڑی گنجائش ہے۔ اس کی تردید میں واقعات کی حیثیت سے بہت سے ثبوت پیش کیے جا سکتے ہیں۔ نیز فنی حیثیت سے سوانح نگار کو اپنے جذبات کی ترجمانی کرنے طرفداری و مخالفت کے سیلاب میں بہنے کی اجازت نہیں ہے۔ حیات شبلی کے مصنف عقیدتمندی کا دامن بہت مضبوطی سے پکڑے ہوئے ہیں

سید سلیمان ندوی صاحب ایک قدیم مکتبہ خیال کے عالم جہاں شاگرد کا استاد سے اختلاف رائے کرنا کفر کے برابر ہے۔ حیات شبلی اسی سعادت مندی اور فرمانبرداری کا روشن مظہر ہے، مصنف نے خود اس کا اعتراف کیا ہے اور کسی طرح کی مداخلت سے پرہیز کیا ہے۔ اس موقع پر دو حوالے پیش کیے جاتے ہیں۔

"اس حیات شبلی کو لکھ کر اگر میں یہ سمجھوں کہ اس طرح استاد مرحوم کے احسانات کے بار سے سبکدوش ہو گیا تو یہ ناشکری ہوگی۔ کیونکہ میری حقیر ذات پر اُن کے جو احسانات ہیں وہ کیف و کم کے احاطے سے باہر ہیں۔"

"مولانا کے سوانح میں بعض رفقائے کار اور معاصرین سے کچھ الجھاؤ بھی رہا ہے کوشش کی گئی ہے کہ اس کشمکش کے تاریخی اظہار میں تعلقات کے شیشوں کو قلم کی بے اعتدالی سے ٹھیس نہ لگنے پائے اور کسی ناگوار واقعہ کا ذکر کر کے کسی موقع پر بھی دامن کو راہ کے کانٹوں سے بچا کر نکالا جائے۔

ظاہر ہے کہ سید صاحب نے جن پابندیوں کو اپنے سر لے لیا ہے۔ وہ انہیں ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھنے دیتیں۔ حیات شبلی کے کارناموں پر ریویو نہیں بلکہ اُن کی عظمت کا اعتراف ہے۔ انھوں نے شبلی کو علی گڑھ کے اثرات سے محفوظ رکھنے کی کوشش ہے۔ بلکہ ڈاکٹر عبدالحق صاحب اور خواجہ غلام الثقلین صاحب کو شبلی کی پیداوار بتایا ہے۔ حالانکہ ڈاکٹر صاحب کو اس سے انکار ہے۔ حالات اس بات کا پتہ دیتے ہیں کہ علی گڑھ نے علامہ شبلی کو شبلی بنا دیا۔ علی گڑھ کی خیال انگیز فضا میں جہاں مغربی اور مشرقی دونوں علوم کی فرحت بخش ہوائیں چل رہی تھیں شبلی کے صحت افکار کی ضامن ہیں۔ مولانا حالی کی آمد و رفت جاری تھی۔ ان کی سائنٹفک اور جدید طرز کی تصانیف اور اُن کی صحبت سے بھی مولانا شبلی کو فائدہ پہنچا۔ سولہ سال سر سید کے ساتھ رہ کر شبلی نے علی گڑھ کی خدمت بھی کی۔ اور اپنے ذہن کی تکمیل بھی۔ جس کا اقرار خود انھوں نے کیا ہے۔ اگر مولانا کی نگاہ

میں علی گڑھ محض۔ لال بجھکڑوں کی آماجگاہ تھا تو مثنوی صبح اُمید کس دل کی آواز تھی۔ اگر وہ علی گڑھ نہ گئے تو کیا ہوتے۔ یہ غور طلب امر ہے۔

سید سلیمان ندوی نے حیاتِ شبلی کو واقعات کی ایک کھتونی بنا دیا ہے۔ اس کے برعکس مولانا حالی نے ایک متوازن اور منصفانہ انداز اختیار کر کے واقعات کے جنگل میں ضروری اور غیر ضروری واقعات کے انتخاب میں بڑے سلیقہ سے کام لیا ہے۔ حالی کا یہی سلیقہ سوانح ادب میں آج بھی انوکھا ہے۔ اس لیے بلا تامل کہا جا سکتا ہے کہ حالی سے بہتر سوانح نگار اب تک اردو ادب میں پیدا نہیں ہوا۔

سوال "آب حیات" اور گل رعنا کا شمار اردو ادب کے جدید تذکروں میں ہوتا ہے۔ ان تذکروں کی روشنی میں جدید اردو ادب پر تفصیل سے تبصرہ کیجیے؟

جواب۔ تذکروں کا دوسرا دور "آبِ حیات" سے شروع ہوتا ہے۔ قدیم تذکروں کی خصوصیتوں کا تھوڑا سا تغیر اور کچھ اضافہ۔ بس یہی ان تذکروں کا نیا پن ہے۔ قدیم تذکروں میں شعراء کا ذکر حروفِ تہجی کے اعتبار سے ہوتا تھا۔ نئے تذکروں میں مختلف دور قائم کئے جاتے ہیں۔ پراگندگی جو پرانے تذکروں کی روح رواں تھی۔ اب نہیں ملتی اور اب مختلف زمانوں کے شعراء بیک وقت اکٹھا نہیں ہوتے۔ پرانے تذکروں میں اردو زبان کی پیدائش اور ترقی اور اس کے ارتقاء کے مختلف مدارج کا ذکر نہیں ہوتا تھا نئے تذکروں میں شاعروں کے ذکر کے ساتھ زبان اور زبان کی تاریخ پر بھی کچھ مواد ملتا ہے۔ پرانے تذکروں میں شاعروں کی زندگی اور شخصیت اور ان کے کلام کی مختصر سی تنقید ہوتی تھی نئے تذکروں میں زیادہ تفصیل ہے۔

لیکن ان سب باتوں کے ہوتے ہوئے بھی نئے تذکروں کی تنقید کی دنیا میں زیادہ اہمیت نہیں، ان تذکروں میں بھی تنقید کی ماہیت، اس کے اصول و ضوابط اور اغراض و مقاصد پر مفصل، گہری، تشفی بخش بحث نہیں ملتی۔ پھر شاعری کی ماہیت نظم کا صحیح مفہوم، شاعری اور زندگی کا لگاؤ۔ ایسے موضوعات بھی نظر نہیں آتے۔ اصلی کمی یہ ہے کہ ان تذکروں میں بھی گہری اور باریک ناقدانہ نظر سریع الحس طبیعت، باریک ادراک اور غائر و محیط دماغ کا نقشِ قدم نہیں ملتا۔ تاریخ ادب اور ادبی تنقید کی مدد کرتی ہے تو مفید ہوتی ہے ورنہ نہیں اور یہ اہمیت اس حالت میں برقرار رہتی ہے جب کہ اس میں تنقید کا جزو بھی شامل ہو۔ نئے تذکروں میں تاریخی حصہ زیادہ ہے۔ "آبِ حیات" "گل رعنا" اور "شعرالہند" میں اردو زبان کی تاریخ کا ذکر ہوتا ہے۔ اردو کی پیدائش اور ترقی کی باتیں اٹھائی جاتی ہیں۔ پھر اردو شاعری کا ظہور اور عروج دکھلایا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ زبان کی عہد بعہد ترقی اور تغیر اور پھر ارتقائے شاعری کے مختلف مدارج کا بیان ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک دور

دوسرے دور سے منسلک ہوجاتا ہے۔ شاعروں میں ربط نظر آتا ہے اور ان کی شاعری معلق نہیں معلوم ہوتی یعنی پہلی سی پراگندگی نہیں پائی جاتی۔

"آزاد" "آبِ حیات" میں اپنا مقصد بیان کرتے ہیں۔

"تعجب ہوا کہ ایک بچہ شاہجہانی بازار میں پھرتا ملے۔ شعرا اسے اٹھالیں اور ملک میں پال کر پرورش کریں۔ انجام کو یہاں تک نوبت پہنچے کہ وہی ملک کی تصنیف و تالیف پر قابض ہو جائے اسی حالت میں اس کے عہد بعہد کی تبدیلیاں اور ہر عہد میں اس کے باکمالوں کی حالتیں نظر آئیں جن کی وقت بوقت کی ترتیب نے اور اصلاح نے اس بچہ کو انگلی پکڑ کے قدم قدم آگے بڑھایا اور رفتہ رفتہ اس درجہ تک پہنچایا کہ جو آج حاصل ہے۔ صاف نظر آیا کہ ہر عہد میں وہ جُدا جُدا رنگ رہا ہے اور اس کے باکمال تربیت کرنے والے وقت بوقت ترکیب اور الفاظ سے اسکے رفتار واطوار میں اصلاحیں کر رہے ہیں۔ چنانچہ اسی لحاظ سے پانچ جلسے سامنے آئے ہر ایک جلسہ میں صدر نشین اور ارکانِ انجمن نظر آئے کہ جن میں عہد بعہد کے بزرگوں کی رفتار گفتار وضع لباس جُدا جُدا ہے مگر اصلاح کے قلم سے کسی کا ہاتھ خالی نہیں — زبان مذکور کی ہر جلسہ میں نئی صورت نظر آئی، کبھی بچہ، کبھی لڑکا، کبھی جوان مگر یہ معلوم ہوا کہ دیکھتا ہے تو انہی کی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور بولتا ہے تو انہی کی زبان سے بولتا ہے۔"

پُرانے زمانے میں یہ تخیل نہیں ہے تذکروں کی ظاہری صورت بدل گئی ہے۔ ان تذکروں میں اردو کی ابتدا اور ترقی اور تبدیلی پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا ہے کسی زبان کی تاریخ، ابتدا، اور ترقی اور دوسری زبانوں کا اثر، یہ چیزیں دلچسپ ضرور ہیں۔ لیکن انہیں تنقید سے کوئی خاص لگاؤ نہیں۔ تاریخ السنہ ایک مستقل علم ہے۔ اس علم اور تنقید کے میدان متحد نہیں۔ زبان کی تاریخ پیش کرنے سے تذکروں کی تنقیدی اہمیت نہیں بڑھتی، دلچسپی میں کچھ اضافہ وابستہ ہوتا ہے اور ان کی ظاہری صورت کچھ زیادہ مکمل نظر آتی ہے۔

دلچسپی میں اضافے کے ساتھ ایک کمی بھی نظر آنے لگی۔ پرانے تذکرہ نویس یہ کوشش کرتے تھے کہ جتنے شاعروں کا حال اور کلام مل سکے وہ اکٹھا کر دیئے جائیں نئے تذکروں میں یہ بات نہیں اس لیے ان کی تاریخی اہمیت کم ہو جاتی ہے۔ اب جامعیت کا مقصد نہیں ہوتا ہر دور میں چند شاعروں کو چن کر ان کی شاعری پر رائے زنی ہوتی ہے اس کے علاوہ نئے تذکروں میں بھی شاعروں کی سیاسی و معاشرتی عقلی زمین نہیں ملتی اور شاعروں کے کلام اور ماحول میں جو ربط ہوتا ہے۔ اسے واضح نہیں کیا جاتا اور ان میں کبھی کبھار سیاسی و معاشرتی مناظر کی جھلک ملتی ہے لیکن یہ مناظر گویا غلطی سے مرتب ہو جاتے ہیں۔ ماحول کی صحیح اہمیت سے واقفیت نہیں ملتی، جو مناظر

مرتب ہو جاتے ہیں وہ دلچسپ تو ضرور ہوتے ہیں لیکن ان کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہوتی۔

نئے تذکروں میں شاعروں کے حالات میں تفصیل سے کام لیا جاتا ہے مشاہیر کے ذکر کو پھیلایا جاتا ہے۔ یہ بات تو لازمی ہے۔ ان کے پاس مواد زیادہ تھا۔ یہ پرانے تذکروں کا فیض ہے کہ نئے تذکروں میں تفصیل زیادہ ہے۔ مثلاً میر کا ذکر مصحفی کے تذکرہ ہندی میں مختصر ہے لیکن "گل رعنا" میں یہی ذکر تفصیل کے ساتھ ہے۔ اسی طرح شخصیت کی تعبیر کی بھی کوشش ہوتی ہے اور صاف متعین، ٹھوس لفظوں میں رنگین اور چمکدار لفظوں میں رنگین اور چمکدار لفظوں میں نہیں۔ آزاد اس معاملے میں سب سے آگے نکل گئے ہیں لیکن وہ زور طبیعت میں صحت کا خیال نہیں رکھتے۔ جو لفظی تصویریں وہ مرتب کرتے ہیں۔ وہ دلچسپ تو ضرور ہوتی ہیں لیکن اصل سے زیادہ مناسبت نہیں رکھتیں۔ "گل رعنا" میں میر کی شخصیت کا لفظی نقشہ یہ ہے۔

"وہ نہایت مہذب، زندہ دل، یار باش، انصاف پسند اور وضعدار آدمی تھے۔ میانہ قد، لاغر اندام، گندمی رنگ، ہر کام متانت اور آہستگی کے ساتھ کرتے۔ بات بہت کم اور وہ بھی آہستہ آواز میں نرمی اور علامت مزاج میں قناعت اور غیرت حد سے بڑھی ہوئی صلاحیت و پرہیزگاری کے ساتھ عادات و اطوار نہایت سنجیدہ و متین ہر وقت محویت کا عالم طاری اپنے خیالات میں ڈوبے ہوئے بیٹھے رہتے۔"

اس قسم کی مثالیں پرانے تذکروں میں نہیں ملتیں لیکن یہ تصویر اور اس قسم کی تصویریں بھی مردہ ہوتی ہیں۔ ان میں جان نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ شخصیت اور شاعری میں جو ناگزیر ربط ہوتا ہے۔ اس کی صاف اور تشفی بخش بحث نہیں ملتی۔ اب تنقیدی عنصر کو دیکھئے تو نئے اور پرانے تذکروں میں کچھ زیادہ فرق نہیں اصول کی کمی یہاں بھی ہے۔ ذاتی پسند و ناپسند یہاں بھی ہے، الفاظ اور محاورات کی صحت، قدیم عروض کی پابندی یا عدم پابندی، معانی پر اچٹتی سی نظر۔ یہ سب چیز یہاں بھی ہیں اسی لیے نئے تذکروں میں بھی صحیح اور بلند پایہ تنقید کی نمایاں کمی ہے۔ "گل رعنا" میں میر پر اسی قدر تنقید ہے۔ "میر غزل کے بادشاہ ہیں قصیدے کے مرد میدان نہیں۔ آزاد نے ٹھیک لکھا ہے کہ ان کے قصیدے کم ہیں اور اسی قدر درجہ میں کم ہیں۔ واسوخت لاجواب ہیں۔ فارسی میں فغانی یا وحشی، اردو میں میر صاحب کو واسوخت کا موجد تسلیم کیا گیا ہے۔" اسی میں کوئی تنقید نہیں۔ اس عبارت کی دنیائے تنقید میں وہی اہمیت ہے جو میر حسن کی تنقید کی ہے۔ سودا قصیدہ کے مرد میدان ہیں اور میر غزل کے بادشاہ۔

اگر ہمت بلند ہوئی اور فکر نے رسائی کی تو زیادہ سے زیادہ اس مقام تک پہنچتے ہیں۔

"خواجہ میر درد صاحب کی غزل سات شعر نو شعر کی ہوتی ہے مگر انتخاب ہوتی ہے۔ خصوصاً چھوٹی چھوٹی

بحروں میں اکثر غزلیں کہتے ہیں۔ گو یا تلواروں کی آبداری نشتر میں بھر دیتے تھے۔ خیالات ان کے سنجیدہ اور متین تھے۔ کسی کی ہجو سے زبان آلودہ نہیں ہوئی۔ تصوف جیسا انہوں نے کہا اردو میں آج تک کسی سے نہیں ہوا۔ میر صاحب نے انہیں آدھا شاعر شمار کیا ہے۔

یہ ان تذکروں کی تنقید کا بلند ترین نقطہ ہے۔ اس سے آگے فکر کی رسائی نہیں اور یہ مسلم بھی نہیں کہ اس نقطہ سے آگے بھی رسائی ممکن ہے۔ اس لیے اس محدود طاقت پرواز کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔

آب حیات

تنقیدی کارنامہ نہیں، ایک تذکرہ ہے آزاد نے تذکروں کو سامنے رکھ کر، آب حیات، کی ترتیب و تنظیم کی انہوں نے سنا تھا کہ "نئے تعلیم یافتہ جن کے دماغوں میں انگریزی لالٹینوں سے روشنی پہنچی ہے وہ ہمارے تذکروں کے اس نقص پر حرف رکھتے ہیں۔ ان سے نہ کسی شاعر کی زندگی کا حال معلوم ہوتا ہے نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے نہ اس کے کلام کی خوبی اور صحت و سقم کی کیفیت کھلتی ہے نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصروں اور اس کے کلام میں کن کن باتوں میں کیا نسبت تھی۔ انتہا یہ ہے کہ سال ولادت اور سال فوت تک بھی نہیں کھلتا۔ اور وہ یہ جانتے تھے کہ نئے تعلیم یافتہ ٹھیک بات کہتے تھے۔ اسی لیے "آب حیات" میں آزاد نے اپنے ذمے یہ کام لیا کہ یہ حالات ان بزرگوں کے معلوم ہیں یا مختلف تذکروں میں متفرق مذکور ہیں انہیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی چالتی پھرتی چلتی تصویریں سامنے آکھڑی ہوں اور انہیں حیات جاوداں نصیب ہو۔"

جن دماغوں میں انگریزی لالٹینوں سے روشنی پہنچی ہے وہ "آب حیات" پر بھی حرف رکھتے ہیں اور اس میں وہی نقائص پاتے ہیں جو پرانے تذکروں کا طرۂ امتیاز ہیں۔ پرانے تذکروں کی ایک خامی لفاظی ہے، رنگین اور بھڑکیلے لفظوں کا بڑھتا ہوا سیلاب ہے۔

میر حسن کہتے ہیں۔

"اس مشاعرہ میں ان صاحب کمالوں کی آمد ہے جن کے پائے انداز میں فصاحت آنکھیں بچھاتی ہے اور بلاغت قدموں میں لوٹی جاتی ہے زبان اردو ابتدا میں کچا سونا تھی۔ ان بزرگوں نے اسے اکثر کدورتوں سے پاک صاف کیا اور ایسا بنا دیا ہے جس سے ہزاروں ضروری کام اور آرائشوں کے سامان حسینوں کے زیور بلکہ بادشاہوں کے تاج و افسر تیار ہوتے ہیں۔ اگرچہ بہت سے ملنا نگار۔ پیچھے آئے مگر اس فخر کا نولکھا ہار انہیں بزرگوں کے گلے میں رہا۔ جب یہ باکمال چمن کلام میں آئے تو اپنے بزرگوں کی چمن بندی کی سیر کی فصاحت کے پھول کو دیکھا کہ قدرتی

بہار میں حُسنِ خداداد کا جوبن دکھارہا ہے چونکہ انہیں بھی ناموری کا تمغہ لینا تھا۔ اس لیے بڑوں سے بڑھ کر قدم مارتے چاہے۔ یہ گرد وپیش کے میدانوں میں بہت دوڑے۔ سب پھول کام میں آئے ہوئے تھے۔ جب سامنے کچھ نہ پایا تو ناچار اپنی عمارتوں کو اونچا اٹھایا۔ تم دیکھنا وہ بلندی کے مضمون نہ لائیں گے آسمان سے تارے اُتاریں گے۔ قدر دانوں سے فقط واہ نہ لیں گے پرستش لیں گے لیکن نہ وہ پرستش کو سامری کی طرح عارضی ہو۔ ان کے کمال کا دامن قیامت کے دامن سے بندھا پاؤ گے۔

اس سے رنگین عبارت کا ماحصل بس اسی قدر ہے کہ اس دَور کے شعراء زبان کی صفائی اور وسعت اور مضامین کے اعتبار سے پہلے دور کے شعراء سے بہتر تھے۔ لب ولہجہ وہی ہے جو شاعری میں ملتا ہے۔

"تم دیکھنا وہ بلندی کے مضمون نہ لائیں گے آسمان سے تارے اتاریں گے قدر دانوں سے فقط واہ نہ لیں گے پرستش لیں گے لیکن نہ وہ پرستش کہ سامری کی طرح عارضی ہو۔ ان کے کمال کا دامن قیامت کے دامن سے بندھا پاؤ گے۔"

ان جملوں کا مقصد "سبحان اللہ"! ہے ہر سمجھ دالا جانتا ہے کہ اس عبارت میں مغز کم ہے اور اس کو اختصار اور جامعیت کیساتھ سیدھے سادے لفظوں میں بیان کیا جا سکتا تھا۔ چند صاف اور معمولی باتوں کو حسین لفظوں اور چمکتے ہوئے نقوش سے آراستہ کیا گیا ہے۔ چمک تو کچھ بڑھ گئی ہے لیکن ان حسین لفظوں اور چمکیلے نقوش کے معانی کو پس پشت ڈال دیا ہے الفاظ اور نقوش اپنی رنگینی اور چمک کے ساتھ عام مبہم اور غیر متعین بھی ہیں۔ عبارت آرائی کی جستجو میں مقصد فراموش ہو جاتا ہے۔

اور اس قسم کی عبارت آرائی سے کچھ حاصل بھی نہیں ہوتا۔ تنقید کی زبان سیدھی سادی ہوتی ہے صاف اور متعین ہوتی ہے۔ تنقید میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ زبان کی سلاست اور روانی، رنگینی اور جلا خیالات پر پردہ نہ ڈال دے آزاد اسی قسم کی غلطی کرتے ہیں۔ ان کی عبارت آرائی دو خامیوں کا سرچشمہ ہے ایک خامی تو یہ ہے کہ نقاد اپنے موضوع کو پس پشت ڈال کر الفاظ کے حسن اور عبارت کی رنگینی میں جا پھنستا ہے اور دوسری خامی یہ ہے کہ اس قسم کے اسلوب میں خیالات اور ان کے مختلف پہلوؤں کو صاف، محکم اور معین طور پر بیان کرنا ناممکن ہو جاتا ہے "آبحیات" میں یہ دونوں خامیاں موجود ہیں انشاء کے لحاظ سے یہ بلند پایہ ہو۔ کہہ سے کم اس کی شہرت اور عام مقبولیت کا سبب اس کی انشاء ہے لیکن اسی وجہ سے اس کی تنقیدی اہمیت کم ہو جاتی ہے۔ آزاد اور مہدی حسن کو کبھی یہ خیال نہیں ہوتا کہ یہ رنگ تنقید کے لیے نامناسب ہے۔ ان کی ساری ذہانت اور طباعی لفظوں کی تلاش اور ترتیب میں صرف ہوتی ہے اور پڑھنے والوں کی توجہ بھی لفظوں کے جال میں پھنس

جاتی ہے کہہ سکتے ہیں کہ "آبِ حیات" کا اہم ترین عیب اس کی انشا ہے۔

کہا جا چکا ہے کہ انشا کا رنگ پُرانے تذکروں سے لیا گیا۔ اسی طرح واقعہ نگاری میں بھی پرانے تذکروں سے سبق لیے گئے اور اس بات میں آزاد بہت آگے نکل گئے۔ پرانے تذکرہ نگار واقعہ نگاری کی فنی حیثیت سے واقف نہ تھے۔ اسی لیے اس طرح شعوری طور پر متوجہ نہ ہوتے تھے اور جو مرقعے وہ مرتب کرتے وہ خشک سادہ اور بے رنگ ہوتے۔ البتہ کبھی کبھار ایک آدھ دلچسپ مرقع بلا مقصد مرتب ہو جاتا۔ آزاد نے اس فن کے امکانات کو سمجھا اور اس سے معرفت بھی لیا۔ یہی وجہ ہے کہ "آبِ حیات" میں نئے نئے قسم کے مرقع ملتے ہیں جن سے اس کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے، ان حسین بوقلموں تصویروں نے اس کو اہم بنا دیا ہے انشا اور عظیم بیگ کا واقعہ، انشا اور مصحفی کے معرکے ناسخ اور آتش کی نوک جھوک، جرأت اور کربلا بھانڈ کی نقلیں۔ غرض ہر قسم کی تصویریں ہیں۔ عموماً ان موقعوں میں ظرافت اور طنز کا مادہ جزوِ اعظم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے "آبِ حیات" گویا زعفران زار بن گئی ہے۔

کبھی کبھار عسرت انگیز تصویریں بھی ملتی ہیں۔ جن سے پائیدار اثر ہوتا ہے۔

کھانا کھا کر میں بھی جلسہ میں پہنچا۔ ابھی دو تین سو آدمی آئے تھے۔ لوگ بیٹھے باتیں کرتے تھے۔ حقہ پی رہے تھے۔ میں بھی بیٹھا ہوں دیکھتا ہوں ایک شخص میلی کچیلی روئی دار مرزئی پہنے۔ سر پر ایک میلا سا بھیٹا گھٹنا باؤں میں گلے میں بیکوں کا توبڑا ڈالے، ایک گڑ کا حقہ ہاتھ میں لیے آیا اور سلام علیکم کہہ کر بیٹھ گیا۔ کسی کسی نے اس سے مزاج پرسی بھی کی۔ اس نے اپنے توبڑے میں ہاتھ ڈال کر تمباکو نکالا اور اپنی چلم پر سلفا جما کر کہا کہ بھئی ذرا سی آگ ہو تو اس پر رکھ دینا۔ اس وقت آوازیں بلند ہوئیں اور گڑگڑی شک پیچوان سے لوگ تواضع کرتے لگے وہ بد دماغ ہو کر بولا کہ صاحب ابھی ہمارے حال پر رہنے دو نہیں تو ہم جاتے ہیں۔ سب نے اس کی بات کے لیے تسلیم اور تعمیل کی دم بھری۔ اس کے بعد پھر بولا کہ کیوں صاحب ابھی مشاعرہ شروع نہیں ہوا۔ لوگوں نے کہا جناب لوگ جمع ہوتے جاتے ہیں سب صاحب آجائیں تو شروع ہو۔ وہ بولا کہ صاحب ہم تو اپنی غزل پڑھ دیتے ہیں! یہ کہہ کر۔

ایک کاغذ نکالا اور غزل پڑھنی شروع کی

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں ۔۔۔ بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں
نہ چھیڑ اے نکہت بادِ بہاری راہ لگ اپنی ۔۔۔ تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

وہ تو غزل پڑھ کاغذ پھینک۔ سلام علیک کہہ کر چلے گئے مگر زمین و آسمان سناٹا ہو گیا اور دیر تک دلوں پر ایک عالم رہا جس کی کیفیت بیان

بیان نہیں ہو سکتی۔"

سارا منظر سامنے آجاتا ہے۔ ہر چیز بلور کی طرح صاف ہے الفاظ سیدھے سادے ہیں۔ آزاد کی رنگینی اور آرائش مرصع کا نام و نشان نہیں۔ یہ مرقع حقیقت پر مبنی نہیں لیکن موثر ضرور ہے۔ آزاد ڈرامہ نگاری کی قوت رکھتے تھے۔ اس لیے وہ کسی سین، انسانی دنیا کے کسی منظر کو صفائی اور کامیابی کے ساتھ پیش کر سکتے تھے۔ یہ تصویریں مردہ نہیں زندہ ہیں۔ جیتی جاگتی، چلتی پھرتی، بولتی چالتی تصویریں ہیں مبالغہ یہاں بھی ہے اور ان تصویروں کے حسن میں اضافہ کرتا ہے لیکن ایک کمی بھی ہے اور وہ یہ کہ حقیقت اور صداقت کا کبھی خون بھی روا ہوتا ہے۔ سنی سنائی باتیں کوئی اشارہ، ایک غیر اہم رائے کافی ہے۔ اس نامحکم بنیاد پر آزاد زور تخیل جدت طرازی سے کام لے کر ایک حسین اور عالی شان عمارت تیار کر لیتے ہیں۔ اس افتاد طبیعت کی وجہ سے ان تصویروں کی تنقیدی حیثیت کم سے کم ہو جاتی ہے۔

شخصیت کی تعبیر کا بھی یہی حال ہے۔ "آب حیات" پرانے تذکروں سے بہتر ہے۔ آزاد شاعروں کے نام نہیں گناتے، متفرق اوصاف و نقائص کی فہرست مرتب نہیں کرتے۔ ہر شاعر کی زندہ تصویر کھینچتے ہیں۔ میر، سودا، درد، انشا، مصحفی، آتش، ناسخ، غرض ہر شاعر کی الگ الگ تصویر ہے۔ اس کے علاوہ ماحول کا بھی کسی حد تک بیان ہے اس لیے شخصیت کچھ زیادہ اُجاگر ہو جاتی ہے۔ یہاں بھی افتاد طبیعت رنگ لاتی ہے۔ تصویریں اکثر خیالی ہوتی ہیں حقیقت سے برا۔ مبالغہ کی زیادتی سے ان کی صورت بدل جاتی ہے۔ میر کی تصویر اسی قسم کی ہے۔

عقبی زمین بھی خامیوں سے خالی نہیں ہوتی۔ خصوصاً تمہیدوں میں ضرورت سے زیادہ لفاظی ہے جس سے احساس لطیف کو صدمہ پہنچتا ہے۔ پانچویں دور کی تمہید اس طرح شروع ہوتی ہے۔

"دیکھنا وہ لالٹینیں جگمگانے لگیں۔ اٹھو اٹھو استقبال کر کے لاؤ۔ اس مشاعرہ میں وہ بزرگ آتے ہیں۔ جن کے دیدار ہماری آنکھوں کا سرمہ ہوئے۔ اس میں دو قسم کے باکمال نظر آئیں گے۔ ایک وہ کہ جنہوں نے اپنے بزرگوں کی پیروی کو دین آئین سمجھا۔ یہ ان کے باغوں میں پھریں گے۔ پرانی شاخیں، زرد پتے کاٹیں چھانٹیں گے اور نئے رنگ، نئے ڈھنگ کے گلدستے بنا بنا کر گلدانوں سے طاق و دیوان سجائیں گے۔ دوسرے وہ عالی دماغ جو فکر کے دخان سے ایجاد کی ہوائیں اڑائیں گے اور برج آتشبازی کی طرح رتبہ عالی پائیں گے انہوں نے اس ہوا سے بڑے بڑے کام لیے مگر یہ غضب کیا کہ گرد و پیش جو وسعت بے انتہا پڑی تھی اس میں کسی جانب نہ گئے۔ بالا خانوں سے بالا بالا اُڑ گئے۔"

اگر آزاد اس عبارت آرائی سے کنارہ کشی کرتے۔ اگر وہ صاف اور سادہ لفظوں میں ہر دور کی سیاسی، معاشرتی اور ادبی عقبی زمین پیش کرتے اور بدلتے ہوئے منظر کی ٹھوس لفظوں میں تصویر کھینچتے تو "آب حیات"

کی اہمیت زیادہ سے زیادہ ہو جاتی۔ باقی تمہید کا بھی یہی حال ہے، کام کی باتیں اور لفاظی زیادہ۔ اس لیے مختلف دوروں کی خصوصیتیں اور ان دوروں کو قائم کرنے کی دلیلیں صاف اور قابلِ قبول نہیں ہوتیں، یعنی ادب کی تاریخ کی حیثیت سے "آبِ حیات" کامیاب نہیں ہوتی۔

اس میں شک نہیں کہ "آبِ حیات" پر کافی محنت صرف ہوئی ہے لیکن یہ بھی روشن ہے کہ اس میں بہت سی غلط بیانیاں ہیں کچھ دانستہ اور کچھ نادانستہ۔ آزاد میں تحقیق کا مادہ کم تھا۔ کسی موضوع پر کم سے کم سامان جمع کرنے کے بعد وہ کوئی رائے قائم کر لیتے اور اپنی رائے قائم کرنے میں وہ عجلت سے کام لیتے تھے۔ وہ یہ نہ کرتے اور نہ کر سکتے تھے کہ آہستہ آہستہ بڑے صبر، بڑی کاوش کے ساتھ تحقیق میں معروف رہتے اور جب وافر سامان جمع ہو جاتا تو کوئی نتیجہ اخذ کرتے وہ سُنی سنائی باتوں پر یقین کر لیتے تھے۔ ان کی چھان بین نہیں کرتے تھے۔ ہر راوی اور اس کی ہر روایت پر غور و فکر کے بغیر وہ یقین کر لیتے تھے۔ بہت سی کتابوں کا اور ان کتابوں کے مضامین کا وہ بظاہر ذاتی واقفیت کی بنا پر ذکر کرتے تھے لیکن انہوں نے یہ کتابیں نہیں دیکھی تھیں۔ ذاتی تحقیق کے بدلے وہ دوسروں کی رائیں اپنا لیتے تھے۔ ان وجوہ کی روشنی میں "آبِ حیات" کی دنیائے تحقیق میں زیادہ اہمیت نہیں، "آبِ حیات" کا وہ حصہ جو اردو زبان کی پیدائش اور ترقی اردو شاعری کے ظہور اور مختلف مدارج سے متعلق ہے، مطلق تشفی بخش نہیں۔ اس میں بہت سی غلطیاں ہیں۔ آزاد کے ذہن میں اردو زبان کی پیدائش اور ترقی کے اسباب کی صاف تصویر نہ تھی۔ وہ دکن کی اہمیت سے ناواقف تھے۔ اس کے علاوہ بہت ساری باتیں جو انہوں نے لکھی ہیں وہ سست بنیاد ہیں اور تحقیق کی روشنی میں یہ سست بنیاد صاف نظر آنے لگتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ آزاد کی افتادِ طبیعت اور تحقیق میں زیادہ مناسبت نہیں تھی۔ ان کی طبیعت میں عجلت اور بے صبری تھی۔ اس لیے کامیابی ممکن ہی نہ تھی۔

محقق قیاس کے گھوڑے نہیں دوڑاتا۔ آزاد قیاس کے گھوڑے دوڑاتے ہیں اور دانستہ فاش غلطیوں کے مرتکب ہوتے ہیں، "نکات الشعرا" سے متعلق قیاس آرائی ہوتی ہے۔

دیباچہ میں فرماتے ہیں کہ اردو کا پہلا تذکرہ ہے۔ اس میں ایک ہزار شاعر کا حال لکھوں گا مگر ان لوگوں کے نام نہ لوں گا، جن سے دماغ پریشان ہو۔ ان ہزار میں ایک بیچارہ بھی طعنوں اور ملامتوں سے نہیں بچا۔ ولی بنی نوعِ شعرا کا آدم ہے اس کے حق میں فرماتے ہیں "وے شاعریست از شیطان مشہور تر۔" "نکات الشعرا" میں میر نہیں کہتے کہ "میں ایک ہزار شاعر کا حال لکھوں گا" پھر یہ کہنا کہ "ان ہزار میں ایک بیچارہ بھی طعنوں اور ملامتوں سے نہیں بچا" ایک بہتان ہے میر جسے قابلِ تعریف سمجھتے ہیں۔ اس کی تعریف کرتے ہیں اور جسے مہمل گو سمجھتے ہیں اسے مہمل گو کہتے ہیں۔ وہ خاکسار، ثاقب، یکرو کی مذمت کرتے ہیں لیکن درد اور اپنے حریف

سوداکی مبالغہ تعریف بھی کرتے۔

آزاد میں نقد کا مادہ مطلق نہ تھا۔ نظر مشرقی حدود میں پابند تھی۔ وہ لکیر کے فقیر تھے۔ باریک بینی اور آزادی خیال سے مبرّا۔ انگریزی لالٹینوں کی روشنی ان کے دماغ تک نہیں پہنچی تھی۔ ان کی رائے اکثر گول ہوتی تھی۔ نکات الشعرا "شائق شعر کے لیے نہایت مفید ہے۔ اس میں شعرائے اردو کی بہت سی باتیں اس زمانہ کے لوگوں کے لیے دیکھنے کے قابل ہیں۔ یہ دو جملے اس قدر عام ہیں کہ کسی تذکرہ کے متعلق لکھے جا سکتے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ "آب حیات" شائق شعر کے لیے نہایت مفید ہے۔ اس میں شعرائے اردو کی بہت سی باتیں اس زمانہ کے لوگوں کے لیے دیکھنے کے قابل ہیں۔ ان جملوں کو لکھنے کے لیے اس کتاب سے واقفیت کی بھی ضرورت نہیں جب طالب علم کسی کتاب سے پوری پوری واقفیت نہیں رکھتے تو اس قسم کی عام اور "گول" باتیں لکھا کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ وہ کچھ ایسے جملے بھی لکھے جاتے ہیں جن سے عدم واقفیت طشت از بام ہو جاتی ہے یہی حال آزاد کا بھی ہے۔

تنقید میں تخیل کا عنصر گویا جزو اعظم ہے۔ کسی شاعر کے دماغ میں سما کر اس کی ذہنیت اس کی شخصیت، اس کے تجارب، اس کے اغراض و مقاصد کو سمجھنا تخیل کا کام ہے۔ نقاد زور تخیل کو قابو میں رکھتا ہے۔ اور اس سے اپنے مخصوص مقصد میں کام لیتا ہے۔ کبھی یہ تخیل نقاد کے قابو سے باہر ہو جاتا یا بجائے خود اہم بن بیٹھتا ہے۔ اس صورت میں کامیابی دشوار ہو جاتی ہے۔ تخیل ادنیٰ خادم ہے، نقاد کے مخدوم نہیں۔ اگر نقاد تخیل کا بندہ ہو جائے تو اس کی تنقید کی اہمیت کم ہو جاتی ہے۔ آزاد زور تخیل سے مجبور ہو کر ایسی تصویریں مرتب کرتے ہیں۔ جو دلچسپ تو ضرور ہوتی ہیں لیکن حقیقت اور واقفیت سے مناسبت نہیں رکھتیں۔

میرؔ خوددار اور نازک مزاج واقع ہوئے تھے لیکن آزاد نے ان کی شخصیت کو بہت ناگوار بنا دیا ہے۔ ان کی خودپسندی۔ خودبینی، بدمزاجی، غرور کو اپنے تخیل کے زور سے اس قدر اُبھالا ہے کہ میرؔ کی شخصیت ناگوار اور بدنما ہو گئی ہے۔ یہ تصویر حقیقت سے پرے ہے، اس نقص کی وجہ سے "آب حیات" کی اہمیت کم سے کم تر ہو جاتی ہے۔ اگر دوسرے بیانات سے آزاد کے بیانات کی تصدیق ہو تو اچھا ہے ورنہ ان پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ میرؔ بددماغ واقع ہوئے تھے لیکن جس مبالغے سے آزاد اس عیب کا بیان کرتے ہیں وہ صحت سے دور ہے عبدالحق صاحب کے لفظوں میں میرؔ کو دیکھیے۔

"میرؔ کی وضعداری نے کمال کی لاج رکھ لی۔ انہوں نے شاعری کو ذریعہ عزت یا وسیلہ معاش نہیں بنایا۔ ان کا ضمیر و استقلال، ان کی قناعت و بے نیازی اور ان کی غیرت اور وضعداری وہ

خوبیاں ہیں جو انسان کو کمال انسانیت پر پہنچاتی اور فرشتوں سے بڑھا دیتی ہیں۔ رنج والم سہے مگر کبھی اُف تک نہ کی۔ فاقے سے رہے مگر کیا مجال کہ بھول کر بھی زبان پر حرف شکایت آیا۔ وہ دنیا کے مال و دولت کو کبھی خاطر میں نہ لائے۔ شاہوں کی شان و شوکت اور امیروں کی جاہ و ثروت ان کے سامنے ہیچ تھیں کسی کے سامنے سر جھکانا یا کسی سے اظہار مدعا کرنا ان کے ہاں سب سے بڑی معیبت تھی۔،،

ان لفظوں میں بھی میر کی شخصیت کا ایک رُخ ملتا ہے اور وہ بھی مبالغہ آمیز۔ کہنا یہ ہے کہ آزاد اس رُخ کی جھلک نہیں دکھاتے اور دکھاتے بھی نہیں تو یہ ناکامی ہے وہ تو دوسرے رُخ کو چمکانے میں منہمک ہیں۔

،، اگر یہ غرور اور بد دماغی طبقہ اُمراء کے ساتھ ہوتی تو معیوب نہ تھی۔ افسوس یہ ہے کہ اوروں کے کمال بھی انہیں دکھائی نہ دیتے تھے۔ خواجہ حافظ شیرازی اور شیخ سعدی کی غزل پڑھی جائے تو وہ سر ہلانا گناہ سمجھتے تھے کسی اور کی کیا حقیقت ہے۔،،

تخیل کی اس بے لگامی کی طرح وہ جانب داری سے بھی کام لیتے ہیں اور نقاد کے اس اہم ترین فرض کو بھول جاتے ہیں کہ وہ ذاتی جذبات، رجحانات اور تعلقات کو وقتی طور پر بھول جاتا ہے اپنے استاد ذوق کو جوشِ عقیدت میں آسمان پر چڑھاتے ہیں ملک الشعرائی کا تاج ان کے سر پر رکھتے ہیں۔ لیکن مومن اور غالب سے جو ذوق سے برتر تھے۔ بے اعتنائی برتتے ہیں اور غیر جانبداری اور تنقید کا خون روا رکھتے ہیں غالب کا ذکر ان لفظوں میں ہوتا ہے۔

،، جس قدر عام میں میرزا کا نام بلند ہے اس سے ہزاروں درجہ عالم معنی میں کلام بلند ہے بلکہ اکثر اشعار ایسے اعلیٰ درجۂ رفعت پر واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے نارسا ذہن وہاں تک نہیں پہنچ سکتے۔ اس میں کلام نہیں کہ وہ اپنے نام کی تاثیر سے مضامین و معانی کے بیشہ کے شیر تھے، دو باتیں ان کے انداز کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہیں۔ اول یہ کہ معنی آفرینی اور نازک خیالی ان کا شیوۂ خاص تھا چونکہ فارسی کی مشق زیادہ تھی۔ اور اسی سے انہیں طبعی تعلق تھا اس لیے اکثر الفاظ اس طرح ترکیب دے جاتے تھے کہ بول چال میں دوسرے اس طرح بولتے نہیں لیکن جو شعر صاف نکل گئے ہیں وہ ایسے ہیں کہ جواب نہیں رکھتے۔

یہ محض ایک مہذب طریقہ یہ کہنے کا ہے کہ :-

کلام میر سمجھے اور زبان میرزا سمجھے ــــ مگر اپنا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے۔

آزاد کا مطلب یہ ہے کہ غالب معنی آفرینی کے پیچھے بے معنی اشعار موزوں کرتے ہیں اور فارسی کی آمیزش کی وجہ سے ان کی زبان بعدی ثقیل اور نامانوس ہو گئی ہے۔ وہاں کبھی کبھی اچھے صاف اور سادہ شعر بھی

نکل جاتے ہیں۔ اگر غالب کو اسی قدر تنقید کا مستحق سمجھا جائے تو یہ صریح ناانصافی ہے۔ آزاد اسی ناانصافی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ اور وجہ صرف یہ ہے کہ غالبؔ ذوق کے حریف تھے۔

یہ ذوق کی تعریف ہے۔

"کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مضامین کے ستارے آسمان سے اُتارے ہیں مگر اپنے لفظوں کی ترکیب سے انہیں ایسی شان و شکوہ کی کرسیوں پر بٹھایا ہے کہ پہلے سے بھی اونچے نظر آتے ہیں انہیں قادر الکلامی کے دربار سے ملک سخن پر حکومت مل گئی ہے کہ ہر قسم کے خیال کو جس رنگ چاہتے ہیں کہہ جاتے ہیں۔ کبھی تشبیہ کے رنگ سے سجا کر استعارہ کی بو سے بساتے ہیں۔ کبھی بالکل سادے لباس میں جلوہ دکھاتے ہیں، مگر وہ کچھ کہہ جاتے ہیں کہ دل میں نشتر سا کھٹک جاتا ہے اور مُنہ سے کبھی واہ نکلتی ہے اور کبھی آہ نکلتی ہے۔"

یہ محض نمونہ ہے۔ زیادہ نقل کی ضرورت نہیں۔ معنی آفرینی، زبان کی خوبی تاثیر ہر چیز بدرجۂ اتم موجود ہے۔ اس تصویر کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ جانبداری کا نتیجہ ہے۔ مبالغہ، عبارت آرائی اور تخیل کی مدد سے یہ رنگین، چمکتی ہوئی تصویر کھینچی گئی ہے۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ یہ خیالی ہے۔ اس لیے اس کی وقعت نہیں ہو سکتی آزاد، ذوق کو میر سے بھی بلند مرتبہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں انہیں اس کا ذرا بھی احساس نہیں ہوتا کہ یہ کوشش ناکامیاب ہی نہیں مضحک بھی ہے۔

آزاد دنیائے تنقید میں اپنے لیے کوئی خاص جگہ نہیں بناتے لیکن "آبحیات" پرانے تذکروں پر فوقیت رکھتی ہے۔ آزاد کی تنقید کا نمونہ یہ ہے۔

"میر سوز مرحوم کی زبان عجیب میٹھی زبان ہے اور حقیقت میں غزل کی جان ہے۔ چنانچہ غزلیں خود ہی کہہ دیتی ہیں۔ ان کی انشاپردازی کا حسن تکلف اور صناعی مصنوعی سے بالکل پاک ہے اس خوشنمائی کی ایسی مثال ہے جیسے گلاب کا پھول ہری بھری ٹہنی پر کٹورا سا دھرا ہے اور سرسبز پتیوں میں اپنا اصلی جوبن دکھا رہا ہے۔ جن اہلِ نظر کو خدا نے نظر باز آنکھیں دی ہیں وہ جانتے ہیں کہ ایک "حسن خداداد" کے سامنے ہزاروں بناوٹ کے بناؤ سنگار قربان ہوا کرتے ہیں البتہ غزل میں دو تین شعر کے بعد ایک آدھ ٹوٹا لفظ ضرور کھٹک جاتا ہے خیر اس سے قطع نظر کرنی چاہیے ؎

گکر معقول بغز ماگل بے خار کجاست۔"

الفاظ یہاں بھی حسین و رنگین ہیں لیکن یہاں عبارت آرائی اصل مدعا نہیں۔ اس تنقید میں مغز زیادہ

ہے لیکن نظر ابھی سطحی ہے توجہ حسن الفاظ کے دام میں الجھ کر رہ گئی ہے۔ روح شاعری سے دست و گریبان نہیں ہوتی۔ اس قسم کی مثالیں تمام ملتی ہیں مثلاً سودا کے بیان میں بھی زبان پر زیادہ زور دیا جاتا ہے اور بندش کی چستی، ترکیب کی درستی، لفظوں کے در و بست کی تعریف کی جاتی ہے اصل یہ ہے کہ آزاد بھی شاعری کی ماہیت سے واقف نہ تھے اس لیے قالب پر تو نظر پڑتی ہے لیکن شاعری کی روح تک رسائی نہیں ہوتی۔ نتیجہ یہ ہے کہ اچھے اور برے اشعار، اچھے اور برے شعراء میں تمیز ممکن نہیں اور ان کے مختلف مراتب سے صحیح واقفیت نہیں اس لیے جب وہ کسی کی تحسین کرتے ہیں یا نکتہ چینی پر کمر کستے ہیں تو الفاظ کی صحت، محاورہ کی درستی، بندش کی چستی کی باتیں کرتے ہیں۔ مثلاً آتش پر جو اعتراضات "آبِ حیات" میں ملتے ہیں وہ اس قسم کے ہیں۔ کفارہ کو بھی عوام بے تشدید بولتے ہیں چنانچہ خواجہ صاحب نے بھی کہہ دیا۔

کشتۂ عشق ہیں ہم ہے یہ کفارہ اپنا ۔۔۔ رنگ زرد و لب خشک و مژۂ خواں آلود

یا خواجہ صاحب شاید حلوہ کو حلوا سمجھے جو فرماتے ہیں

کوئی نہیں چھوڑتا جلوۂ بے درد کو ۔۔۔ اوّل شکر یار کا بوسہ میں کیونکر نہ لوں

گل رعنا

"آبِ حیات" کا اثر گہرا اثر۔ بعد کی تنقیدی کتابوں میں یہ اثر صاف نظر آتا ہے۔ "گل رعنا" بھی اس اثر سے آزاد نہیں۔ دیکھنے میں تو اس میں "آبِ حیات" پر بہت سی نکتہ چینیاں ہیں لیکن اس کتاب کا زیادہ سے زیادہ حصہ "آبِ حیات" پر مبنی ہے۔

کہا جا چکا ہے کہ آزاد واقعات کو دلچسپ بنانے کی خاطر صداقت اور حقیقت کو پس پشت ڈال دیتے تھے۔ واقعات کی کمی کو زورِ تخیل سے پورا کرتے تھے اور قیاس کے گھوڑے دوڑاتے تھے۔ "گل رعنا" میں آزاد کی قیاس آرائیوں کو طشت از بام کیا گیا ہے۔

۱۔ آزاد کہتے ہیں کہ ۱۱۸۵ھ میں (سودا) لکھنؤ پہنچے۔ نواب شجاع الدولہ نے بے تکلفی سے یا طنز سے کہا کہ مرزا تمہاری اور وہ رباعی اب تک میرے دل پر نقش ہے۔ یہ بپاسِ وضعداری پھر دوبارہ نہ گئے یہ سب افسانہ ہے۔ شجاع الدولہ فیض آباد میں رہتے تھے۔ لکھنؤ کی اس وقت ایک قصبہ سے زیادہ حیثیت نہ تھی یہ بھی غلط ہے کہ دلّی سے براہِ راست یہاں آئے۔ یہ بھی غلط ہے کہ سودا ایک بار کے سوا پھر دوبارہ نہیں گئے۔ شجاع الدولہ جب تک جیتے رہے یہ ان کی ملازمت میں رہے۔ ان کے کلیات میں متعدد قصیدے شجاع الدولہ کی تعریف میں موجود ہیں۔ مصحفی اپنے تذکرہ میں لکھتے ہیں۔ "ہر جا کہ می رفت عزت و حرمت تمام می یافت نواب مرحوم و مغفور نیز بودن او در سرکار خود بسیار غنیمت می دانستند۔"

۲۔ آزاد کہتے ہیں کہ سوز مرحوم پہلے میر تخلص کرتے تھے جب میر تقی مرحوم میر کے تخلص سے عالمگیر ہوئے تو انہوں نے سوز اختیار کیا۔ دوسرے مقام پر کہتے ہیں کہ سوز نے ایک مشاعرہ میں کہا تھا کہ فقیر نے تخلص میر کیا تھا مگر وہ میر تقی صاحب نے پسند فرمایا۔ فقیر نے خیال کیا کہ ان کے کلام کے سامنے میرا نام نہ روشن ہو سکے گا ناچار سوز اختیار کیا۔

۔۔۔۔۔۔ : : : : : : : : ایک اور جگہ کہتے ہیں کہ میر سوز کے ذکر پہ میر تقی میر نے کہا کہ شرفا میں ہم نے ایسے تخلص کبھی سنے نہیں۔ اب دیکھو میر صاحب خود کیا کہتے ہیں محمد میر میر تخلص، "جوانے است بسیار اہلِ خوش طبع۔ ہر چند طرز علیحدہ دارد لیکن از خوش کردن تخلص من نصف دلم از و خوش است۔" اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب نے ان کا تخلص پسند نہیں کیا بلکہ میر سوز نے پسند کیا۔ ہم جس خوش دلی سے ان کا ذکر کرتے ہیں۔ اس سے یہ بعید ہے کہ جب وہ میر صاحب کی بزرگی کا لحاظ کر کے اپنا تخلص بدل ڈالیں تو میر صاحب فرمانے لگے کہ شرفا میں ہم نے ایسے تخلص کبھی سنے نہیں۔ یہ صحیح ہے اس قسم کے مضامین جو در "آبِ حیات" میں لکھے ہیں وہ کسی مستند ماخذ سے نہیں لیے گئے ہیں صرف قصے کہانیوں پر ان کی بنیاد ہے یا بقول مولانا شروانی قیاس کی بلند پروازی نے طوطے مینا بنا کر اڑائے ہیں اور ان کی سحر بیانی سے سامعین کو خوش کیا ہے۔

اسی طرح جا بجا آزاد کی لغزشوں کا ذکر ہے، ہو آزاد یہ کہتے ہیں۔۔۔۔۔آزاد یہ کہتے ہیں آزاد یہ کہتے ہیں ۔۔۔۔" پھر آزاد کے بیانات کی تردید کرتے ہیں۔ ان کی غلطیوں کا انکشاف کرتے ہیں پھر ان کی تصحیح کرتے ہیں۔ اسی طرح بعض تنقیدی اقوال اور محاکموں پر بھی رائے زنی کی گئی ہے اور انہیں غلط ثابت کیا گیا ہے۔

ھ افسوس ہے کہ آزاد نے انشار کو جا بجا مصحفی بنانے کی کوشش کی ہے انشار کی ذہانت اور طباعی میں شک نہیں مگر سخن سنجی اور مشاقی کے لحاظ سے انشار کو مصحفی کے مقابلہ میں لانا ہی مصحفی کی سخت توہین کرنا ہے۔ بذلہ سنجی اور ظرافت کے زور سے شاہ و وزیر کے دربار میں رسوخ حاصل کر لینا یا زبان آوری اور طباعی کی مدد سے مجلسوں کو گرما دینا اور چیز ہے اور اصول فن کو لیے ہوئے اصناف سخن میں سے ہر صنف پر قدرت کامل رکھنا اور سخن سنجی کا حق پورا پورا ادا کرنا اور بات ہے یہی وجہ ہے کہ انشار کی گرم بازاری انہیں کے ساتھ ختم ہو گئی اور مصحفی کے کمال کا سکہ اب تک رائج ہے۔"

اسی قسم کی مثالیں کم ہیں اور زیادہ دلچسپ بھی نہیں، وجہ یہ ہے کہ مصنف "دو گل رعنا" میں تنقید کا مادہ آزاد سے بھی کم تھا۔ اسی وجہ سے تنقیدی نکتہ چینیوں میں کوئی خاص لطف نہیں ملتا۔ ان موقعوں سے صحیح معرفت

نہیں لیا جاتا۔ اس موقع پر ممکن تھا کہ انشاء اور مصحفی کے مفصل مقابلے کے بعد مصحفی کی برتری ثابت کرنے کیلئے جو ثبوت پیش کیے جاتے ہیں وہ اہم نہیں۔

"اس سے بڑھ کر ثبوت مصحفی کے کمال فن کا کیا ہو سکتا ہے کہ جتنے استادان کے شاگردوں اور عقیدت مندوں سے نکلے اتنے آج تک کسی شاعر کو نصیب نہیں ہوئے۔ دوسرا ثبوت ان کی مشاقی اور استادی کا خود ان کے کلام کا ہے جو آٹھ دیوانوں میں مشکل سے سما سکا ہے پھر ان کے سارے دیوانوں میں صرف وہی اشعار چھانٹے جائیں جو ہر طرح سے بلند رتبہ ہیں تو میں سمجھتا ہوں کہ انشاء کے مجموعہ، ہزل و غزل کے برابر ایک مجموعہ ان کے منتخب اشعار کا تیار ہو سکتا ہے۔"

نکتہ چینیوں سے قطع نظر "گل رعنا" میں ہر جگہ "آبِ حیات" کا فیض ہے واقعات زیادہ تر "آبِ حیات" سے ماخوذ ہیں۔ تنقیدی حصّہ تو زیادہ سے زیادہ "آبِ حیات" سے نقل کیا گیا ہے۔ مصحفی اور انشاء کے جھگڑوں کی پوری داستان ماخوذ ہے۔ تنقیدی حصوں میں ہر جگہ یہ عالم ہے۔ آزاد نے ٹھیک لکھا ہے۔۔۔۔۔ آزاد نے ٹھیک لکھا ہے۔۔۔ آزاد نے سچ کہا ہے کہ مرزا اس فن میں اُستاد مسلم الثبوت تھے، وہ ایسی طبیعت لے کر آئے تھے جو شعر اور فن انشاء ہی کے واسطے پیدا ہوئی تھی۔ ان کا کلام کہتا ہے کہ دل کا کنول ہر وقت کھلا رہتا تھا، اس پر سب رنگوں میں ہمرنگ اور ہر رنگ میں اپنی ترنگ، جب دیکھو طبیعت شورش میں بھری اور جوش و خروش سے لبریز۔"

پوری عبارت نقل کرنے کی ضرورت نہیں۔ اسی طرح میرؔ، میر سوز، مومن وغیرہ کے کلام پر آزاد کے لفظوں میں رائے زنی ہوئی ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ آزاد کی رائے اخذ کر لی جاتی ہے۔ لیکن حوالہ نہیں دیا جاتا۔

(گل رعنا میں مثنوی سحر البیان) کی زبان کی صفائی، محاورہ کا لطف، مضمون کی شوخی، طرز ادا کی نزاکت اور سوال و جواب کی نوک جھونک حد توصیف سے باہر ہے باوجود اس کے کہ سحر البیان کی تصنیف کو ڈیڑھ سو برس ہونے کو آئے لیکن زبان قریب قریب وہی ہے جو آج کل بولی جاتی ہے یہی امر اس بات کا کافی ثبوت ہے کہ میر حسن کا مذاق کتنا لطیف و پاکیزہ تھا۔

"آبِ حیات" اس کی صفائی بیان اور لطف محاورہ اور شوخی مضمون اور طرزِ ادا اور ادا کی نزاکت اور جواب و سوال کی نوک جھوک حد توصیف سے باہر ہے اس کی فصاحت کے کانوں میں قدرت نے کیسی بناوٹ رکھی تھی۔ کیا اسے سو برس آگے والوں کی باتیں سُنائی دیتی تھیں۔ کہ جو کچھ اس وقت کہا وہی محاورہ اور گفتگو ہے

جو آج ہم تم بول رہے ہیں۔،،

ظاہر ہے کہ مصنف ،،گل رعنا،، نے آبِ حیات،، کو سامنے رکھ کر لکھا ہے۔ یہی حال ہر جگہ ہے۔ ،،اگر ،،آبِ حیات،، سے استفادہ نہیں کیا تو اس قسم کی تنقید ملتی ہے۔

،،خواجہ صاحب کی زبان اور طرز ادا وہی ہے جو میر کی ہے، قصیدے کی طرف مائل نہیں ہوئے اس واسطے کہ جس مرتبہ کے وہ آدمی تھے اس کو اس سے کیا نسبت غزلوں کا دیوان بقول میر حسن کے مثل دیوان حافظ سراپا انتخاب ہے تصوف و اخلاق کی چاشنی کے اعتبار سے ان کا کلام میر و مرزا کے کلام سے زیادہ دلآویز ہے۔،،

دردؔ اور میرؔ کے طرز ادا میں بہت فرق ہے۔ یہ سچ ہے کہ دردؔ قصیدہ کی طرف مائل نہیں ہوئے لیکن یہ تنقیدی بیان نہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ غزلوں کا دیوان انتخاب ہے لیکن یہ قول میر حسن سے ماخوذ ہے۔ تصوف و اخلاق کی چاشنی کلام کو زیادہ دلآویز نہیں بناتی۔ اس بیان سے شاعری کی ماہیت سے لاعلمی ظاہر ہوتی ہے۔

غرض ،،گل رعنا،، میں تنقیدی حصہ کالعدم ہے اور واقعہ نگاری اور انشاء پردازی میں بھی یہ کتاب ،،آبِ حیات،، کی گرد کو نہیں پہنچتی۔ پرانے تذکروں کی طرح واقعات نہایت سیدھے سادے، بے رنگ طریقے سے بیان کیے جاتے ہیں، اس لیے ان میں دلچسپی کی کمی ہے شخصیتیں بھی اسی بے ڈھنگے طور پر مرتب ہوئی ہیں۔ سارے مجسمے سرد اور بے جان ہیں مصنف ،،گل رعنا،، میں ڈراما نگاری کی قوت نہ تھی اسی لیے وہ اپنی تصنیف کو دلچسپ نہیں بنا سکے طرز ادا بھی بے رنگ ہے۔

دیباچہ میں مصنف سبب تالیف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

سال گزشتہ میں صحت نے بے وفائی کی اور سال کا سال عرض کے الجھاؤ میں گزر گیا۔ اس سال کچھ کام کرنے لگا تھا کہ پھر مرض کا اعادہ ہوا۔ مدتوں کی عادت پڑی ہوئی کتاب بینی اور تصنیف و تالیف طبیعت ثانیہ بن چکی تھی مجبوراً طبیعت کو ایسی کتابوں کے مطالعہ پر مائل کرنا پڑا جن سے دماغ پر زیادہ زور نہ پڑے۔ انہیں کتابوں میں وہ بیاض بھی نکل آئی جو کسی زمانہ میں ہر وقت پیش نظر رہتی تھی۔ دیکھنے سے معلوم ہوتا کہ مشہور شاعروں کا کلام اس میں اتنا جمع ہو چکا ہے کہ اگر اس کو ترتیب دے کر شائع کر دیا جائے تو پڑھنے والوں کو دلچسپی ہو سکتی ہے۔ اسی کے ساتھ خیال ہوا کہ جن کا کلام ہے ان کے مختصر حالات بھی لکھ دیئے جائیں تذکرے جمع کیے اور کام شروع کیا۔ بات میں بات نکلتی آئی اور وہ ایک خاصی کتاب بن گئی جس کا نام ،،گل رعنا،، میں نے رکھ دیا۔،،

مصنف "گل رعنا" کے خیال میں تنقید ایسا کام ہے جس میں دماغ پر زور دینا نہیں پڑتا۔ اس لیے جب وہ علالت کی وجہ سے "روحتہ المشرق"، "کتاب المعارف"، "نزہتہ الخواطر" جیسی کتابیں لکھنے کی صلاحیت نہ رکھتے تھے تو انہوں نے تنقید کی طرف توجہ کی۔ تنقید بھی دماغ سوزی کا کام ہے اور جس عالم میں "گل رعنا" لکھی گئی ہے وہ اس عالم میں کسی قابلِ توجہ کتاب کی تصنیف ممکن نہ تھی۔ مصنف نے کہیں دماغ سوزی نہیں کی ہے اور نہ اس کی ضرورت سمجھی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ "گل رعنا" بھی پرانے تذکروں کی طرح حقیقت میں ایک بیاض ہے جس میں مشہور شاعروں کا کلام جمع کیا گیا ہے اور محض دلچسپی میں اضافہ کرنے کے لیے جن کا کلام ہے ان کے مختصر حالات بھی لکھ دیئے گئے ہیں۔ یعنی صورت ذرا مختلف ہے (اور اس اختلاف کا سبب "آبحیات" کا اثر ہے) لیکن حقیقت میں یہ بھی پرانے رنگ کا تذکرہ ہے تفصیل کچھ زیادہ ہے اور بس۔

"گل رعنا" نہ لکھی گئی ہوتی تو بہتر تھا۔ اس کتاب کی تنقیدی اور ادبی دنیا میں کوئی اہمیت نہیں۔ اس کتاب کے بدلے کہیں بہتر ہوتا اگر مصنف "گل رعنا"، "آبِ حیات" پر ایک مفصل ریویو لکھتے اور اس ریویو میں تفصیل کے ساتھ آزاد کی غلطیوں کا انکشاف کرتے اور نئی معلومات کی روشنی میں "آبِ حیات" میں جو خامیاں رہ گئی ہیں ان کا ازالہ کر دیتے۔

۲۔ "شعر الہند"، یہ تذکرہ دو حصوں پر مشتمل ہے پہلے حصے کے دیباچہ میں یہ جملے ملتے ہیں۔

"افسوس ہے کہ آج تک اردو زبان میں کوئی ایسی جامع کتاب نہیں لکھی گئی جو اردو شاعری کے تمام انقلابات و تغیرات کو نمایاں کرتی اور اس سے یہ معلوم ہوتا کہ انواعِ شاعری کی ترقی کے لحاظ سے موجودہ زبانوں میں اردو کا کیا درجہ ہے۔ یہ سچ ہے کہ اردو شاعری کے ہر دور میں شعرائے اردو کے تذکرے کثرت سے لکھے گئے ہیں۔ اور بعض تذکرے مستند لوگوں نے لکھے۔ لیکن افسوس ہے کہ اس تمام سرمایہ میں ہمارے کام کی باتیں کم ملتی ہیں (ان تذکروں میں) اردو شاعری کے ہر دور کی خصوصیات عہد بہ عہد کی ترقیوں کے حالات اور ان کے علل واسباب کی تلاش ایک بے سود کوشش ہے۔

ان جملوں سے معلوم ہوتا ہے کہ عبدالسلام صاحب کو تذکروں کی خامیوں کا احساس ہے۔ اس لیے امید ہوتی تھی کہ وہ اپنی تصنیف میں ان خامیوں اور نقائص کو داخل نہ ہونے دیں گے۔ لیکن "شعر الہند" کا پہلا حصہ "آبِ حیات" اور "گل رعنا" سے مختلف نہیں۔ دلچسپی میں یہ "آبِ حیات" سے بہت پیچھے ہے۔ یہ درست ہے کہ اس میں مواد "گل رعنا" سے زیادہ ہے لیکن "گل رعنا" پڑھی جا سکتی ہے۔ "شعر الہند" کی ورق گردانی سے طبیعت میں الجھن پیدا ہوتی ہے کہہ سکتے ہیں کہ "شعر الہند"، زیادہ مکمل ہے کیونکہ اس میں موجودہ

شعراء کا بھی ذکر ہے اور غزل گو شعراء کے ساتھ نظم گو شعراء بھی ملتے ہیں لیکن خرابی یہ ہے کہ صرف مختلف قسم کی نظمیں گنا دی گئی ہیں، ان نظموں کے نام گنا دیئے گئے ہیں اور ان نظموں سے اشعار نقل کیے گئے ہیں۔ جدید شاعری کی قسموں کی فہرست یہ ہے۔ وطنی شاعری اخلاقی شاعری، سیاسی، شاعری، نیچرل شاعری، مناظر قدرت، وصف نگاری، ظریفانہ شاعری، قومی شاعری، تاریخی شاعری، متفرق نظمیں، ہر عنوان کے تحت میں مختلف نظموں سے مثالیں پیش کی گئی ہیں لیکن کہیں بھی ایک تنقیدی جملہ نہیں ملتا۔ اس لیے ان باتوں کے اضافہ سے "شعر الہند" حصہ اول کی تنقیدی اہمیت میں اضافہ نہیں ہوتا۔

مصنف "شعر الہند" نے بہت محنت اور کاوش سے کام لیا ہے لیکن وہ تنقید کے لیے پیدا نہیں کئے گئے تھے۔ اگر وہ یہ محنت کسی ایسے کام میں صرف کرتے جس سے ان کی طبیعت کو زیادہ مناسبت تھی تو شاید ان کی محنت مشکور ہوتی ایک مثال سے یہ بات ظاہر ہو جائے گی۔

"اگر... ان دونوں بزرگوں (میرؔ و مرزا) کے کلام پر نظر ڈالی جائے تو دونوں میں کوئی نمایاں فرق نہ آئے گا۔ قدما کے دور کے جو محاسن ہیں وہ دونوں میں مشترک طور پر پائے جاتے ہیں۔ مثلاً غزل گوئی کا داخلی پہلو دونوں برتتے ہیں یعنی دونوں کی غزلیں جذبات و واردات سے لبریز ہوتی ہیں۔ سادہ اور لطیف تشبیہات دونوں کے یہاں موجود ہیں۔ فارسی زبان کی دلآویز ترکیبوں کو دونوں استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح اس دور کے معائب بھی دونوں کے یہاں کم و بیش موجود ہیں۔ جا بجا زبان دونوں کی فحش اور مبتذل ہے۔ کہیں کہیں سبک مضامین دونوں باندھتے جاتے ہیں۔ منتشر گوئی یعنی کلام کی ناہمواری دونوں کے یہاں پائی جاتی ہے۔"

ان جملوں سے حیرت انگیز سطحیت کا پتہ چلتا ہے۔ یوں کہتے تو ہیں کہ غزل گوئی میں سوداؔ کو میرؔ سے اس لیے پست درجہ خیال کیا جاتا ہے کہ سوداؔ کی غزلوں میں تغزل کی اصلی روح یعنی سوز و گداز نہیں لیکن عبدالسلام صاحب کو اس بات کا کچھ بھی احساس نہیں کہ میرؔ اور سوداؔ کی شاعری میں بعد المشرقین ہے۔ سوداؔ اور میرؔ کی غزلیں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ شاعر کی حیثیت سے سوداؔ اور میرؔ میں بنیادی فرق اور سطحی مشابہت کی بناء پر یہ کہنا کہ دونوں میں دونوں میں کوئی نمایاں فرق نہیں تنقید کے کامل فقدان کا ثبوت ہے۔

اپنا موضوع اردو تنقید کی تاریخ نہیں۔ اگر عبدالسلام صاحب "شعر الہند" کا صرف پہلا حصہ لکھا ہوتا تو شاید اس کتاب کے ذکر کی ضرورت نہ ہوتی لیکن اس کا دوسرا حصہ بھی ہے "جس میں اردو شاعری کے تمام اصناف" یعنی غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ وغیرہ پر تاریخی اور ادبی حیثیت سے تنقید کی گئی ہے۔ امید ہوتی تھی کہ یہ حصہ دوسرے تذکروں سے ممتاز ہوگا اور جو کمی دوسرے تذکروں میں ملتی ہے وہ کسی حد تک پوری ہو جائے گی۔ لیکن

یہ امید موہوم تھی۔ اس حصہ کا آغاز ایک مقدمہ سے ہوتا ہے جس کا عنوان ہے "اردو زبان میں تنقید" عبدالسلام صاحب پہلے اردو تذکروں کی محدود تنقید کا ذکر کرتے ہیں پھر "مقدمہ شعر و شاعری"، "کاشف الحقائق"، "موازنۂ انیس و دبیر" کے ذکر کے بعد کہتے ہیں۔

"لیکن ان میں سے کسی کتاب کو بھی اس سلسلے کی آخری کڑی نہیں قرار دیا جا سکتا کیونکہ ان کتابوں کے علاوہ عربی و فارسی میں بھی فن تنقید کے متعلق بہت کچھ لکھا گیا ہے اور غزل، قصیدہ اور مرثیہ وغیرہ کے الگ الگ اصول مقرر کر دیئے گئے ہیں۔ جو اگرچہ شعرائے ایران و شعرائے عرب کے کلام سے ماخوذ ہیں لیکن اردو شاعری پر بھی نہایت کامیابی کے ساتھ منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے ان تمام ماخذوں کو پیش نظر رکھ کر اردو شاعری پر ایک مفصل تنقید کرنا چاہتے ہیں۔"

بات اچھی ہے لیکن اسے کیا کیجیے کہ تنقیدی صلاحیت نہیں۔ حالی نے اپنے مقدمہ میں اردو شاعری کی صنعتوں پر تبصرہ لکھا تھا۔ شاید اسے دیکھ کر عبدالسلام صاحب کو اردو شاعری کے تمام اصناف پر تاریخی اور ادبی حیثیت سے تنقید لکھنے کا شوق ہوا۔ لیکن عبدالسلام صاحب میں حالی کے حدود اوصاف بھی نہیں۔ آزادی فکر، حساس طبیعت، سخن فہمی، سمجھ بوجھ کچھ بھی نہیں۔ ان کا دماغ کنجلک واقع ہوا تھا۔ وہ سیدھی سادھی بات کو سیدھے سادھے طور پر بیان کر سکتے۔ طبیعت میں کچھ ایسی پراگندگی ہے کہ صفائی، ترتیب، تناسب کسی شے کا پتہ نہیں۔ اس کتاب کو پڑھنا گویا جہاد کرنا ہے لیکن اس جہاد سے کوئی دینی یا دنیاوی فائدہ نہیں۔

ہاں تو اس حصہ میں اردو شاعری کے اصناف پر تاریخی اور ادبی حیثیت سے تنقید کی گئی ہے۔ پہلا حصہ زیادہ اہم نہیں اور اس کا ضمناً ذکر شعر الہند کے حصہ اول میں بھی موجود ہے۔ لیکن اسی تاریخی تبصرہ پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ بالکل کوہ کندن و کاہ برآوردن ہے۔ یہ ریویو چند صفحوں میں ممکن تھا لیکن یہ حصہ تقریباً تین سو صفحوں پر مشتمل ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو۔

"قدما کے تیسرے دور میں جب مناظرہ کا عام رواج ہوا اور شعراء میں باہم رد و قدح ہونے لگی تو صحت الفاظ کی طرف کسی قدر توجہ کی گئی۔ اسی دور نے ترقی کر کے متوسطین کے زمانے میں شیخ ناسخ جیسا مصلح زبان و مجدد فن پیدا کیا جنہوں نے الفاظ کی تنقیح و تہذیب نہایت مکمل طور پر کر دی اور ان کے بعد کے شعراء اسی زبان کی پیروی کرتے ہیں۔ البتہ دور جدید کے بعض شعراء ان قیود کی پابندی ضروری نہیں سمجھے۔"

مضمون بس اسی قدر ہے لیکن اسے چار صفحوں میں بیان کیا گیا ہے۔ ہر جگہ یہی عالم ہے۔ محنت ظاہر ہے لیکن اسلوب بھدا ہے، دلچسپی سے معرا اور ساری باتیں سطحی ہیں اور ان کا تعلق زبان سے ہے۔ خیالات ماخوذ ہیں مرثیہ

کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہ تقریباً بالکل بقول مصنف حذف و اضافہ کے ساتھ "موازنۂ انیس و دبیر" سے بلفظہٖ ہے۔

ادبی تنقید بھی ناکافی ہے، غزل پر ادبی ریویو اس طرح کہ پہلے ودابن قدامہ اور ابن رشیق نے اہلِ عرب کی عاشقانہ شاعری کو پیش نظر رکھ کر غزل کی جو حقیقت بتائی ہے۔ "اس کا خلاصہ درج ہے پھر" ان تمام تصریحات سے بہ ترتیب غزل گوئی کے جو اصول قائم ہو سکتے ہیں۔" ان کا بیان ہے یعنی غزل درد و الم، سوز و گداز، وغیرہ کا مجموعہ ہے۔" اس میں ان جذبات، احساسات اور حالات کا ذکر، ہو جو عامۃ الورود ہوں۔ اس کے الفاظ شیریں، نرم، خوشگوار ہوں، تمکین و وقار اور معشوق کا ادب و احترام ہو۔" ان اصول کی ترتیب کے بعد اردو غزلوں سے سوز و گداز، شیریں الفاظ وغیرہ کی متعدد مثالیں ہیں۔ یہی غزل کی "ادبی تنقید" ہے۔ ایسی تنقید کس کام کی۔ اس سے غزل کے امکانات و حدود پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ خیالات مستعار ہیں۔ آزادی فکر مفقود ہے اور کورانہ تقلید مثل آفتاب روشن۔ یہ خیال بھی نہیں ہوتا کہ ان اصول سے اور شاعری کے جوہر سے کوئی لگاؤ نہیں۔ نظر حسب معمول جسم پر ہے۔ عبدالسلام صاحب جو کچھ دیکھتے ہیں دوسروں کی آنکھوں سے دیکھتے ہیں ان کی آواز اپنی نہیں، ایک صدائے بازگشت ہے۔

میں نے بہت غور کیا لیکن مجھے "شعر الہند" کی تالیف کی وجہ سمجھ میں نہ آئی کتاب کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ عبدالسلام صاحب کو شعر و شاعری سے کوئی مناسبت نہیں۔ ان کی طبیعت خشک و بیرنگ ہے اور یہ خشکی اور بیرنگی ہر جگہ ایسی پھیلی ہوئی ہے کہ پڑھنے والے کی طبیعت جلد اکتا جاتی ہے سخن فہمی، احساس طبیعت، مذاق صحیح، تیز و زندہ ادراک، ان اوصاف سے عبدالسلام صاحب مبرا ہے۔ البتہ انہوں نے اردو دواوین اور تذکروں کی مکمل ورق گردانی کی ہے۔ انہوں نے وقت صرف کیا ہے، کاوش، جستجو، جانفشانی کی ہے۔ نسبتاً بہت سے زیادہ خام مواد ملتا ہے اور جس کو فطرت نے نقد کا مادہ عطا کیا ہے وہ اس خام مواد سے کام لے سکتا ہے۔

تعجب یہ ہے کہ "شعر الہند"، "مقدمۂ شعر و شاعری" کے بعد لکھی گئی لیکن مصنف نے حالی کے مقدمہ سے کوئی خاص فائدہ حاصل نہیں کیا۔ وہ اس مقدمہ میں اردو کے تمام متداول اصناف شاعری پر اصول فن کے مطابق بحث کی اور "معنوی حیثیت سے اردو لٹریچر بلکہ یہی مقدمہ فنِ تنقید کا بہترین نمونہ خیال کیا جاتا ہے۔" حالی نے بنیادی چیز پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی تھی۔ عبدالسلام صاحب بنیادی چیزوں سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے۔ وہ قدیم تذکرہ نویسوں کی طرف لوٹ جاتے ہیں اور ان کی کتاب گوئی پرانی تنقید کی تکمیل ہے۔

سوال اردو نظم کے ارتقاء میں نظیر اکبرآبادی اور حالی کا کیا مقام ہے۔

جواب حالی جدید شاعری کے بانیوں میں سے ہیں لیکن ان سے بہت پہلے نظیر اکبرآبادی نے نظم گوئی کی بنیاد رکھ دی

تھی۔ نظیر نے اپنی نظموں میں زندگی کے ہر پہلو کی عکاسی کی ہے۔ جن موضوعات کی طرف آج تک دوسرے شعرا نے کبھی توجہ نہیں دی۔ نظیر نے ان کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ انہوں نے لگڑی، تل کے لڈو، روٹی، تیراکی، برسات، ہولی، دیوالی، چپاتیاں وغیرہ بے شمار موضوعات پر نظمیں لکھی ہیں۔ نظیر کی شاعری کے تنوع اور رنگارنگی کی وجہ انھیں عوامی شاعر کہتے ہیں۔ انہوں نے اپنی شاعری میں پوری معاشرتی وتہذیبی زندگی کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے، شب برات، عید، بسنت، راکھی، پتنگ بازی، کبوتر بازی، مرغوں لڑائی، گلہری کا بچہ، اژدہے کا بچہ، بچپن جوانی، بڑھاپا، زندگی، آندھی، جاڑا، تربوز تندرستی، چوہے کا اچار ——— کون سا موضوع ہے جو ان کی نظر سے اوجھل رہ گیا ہے۔

نظیر اکبر آبادی سے پہلے کے شعرا کے کلام میں ہمیں یہاں کی مقامی زندگی کے بارے میں کوئی اندازہ نہیں ہوتا البتہ نظیر کے ہاں یہاں کی زندگی کی جیتی جاگتی تصویریں جا بجا بکھری پڑی ہیں۔ نظیر وسیع المشرب انسان ہے انہوں نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے تہواروں میں یکساں دلچسپی لی ہے۔

نظیر اکبر آبادی اردو نظم کے ارتقا کی پہلی کڑی ہیں۔ نظیر نے ان استعاروں اور کنایوں کو چھوڑ کر جو غزل گو شعرا استعمال کرتے تھے صاف گوئی کا ایک نیا طرز اختیار کیا اور غالباً اسی وجہ سے انہوں نے ان خیالات کے اظہار کے لیے مسدس یا مخمس کو اختیار کیا۔ مخمس کو خاص طور پر اس وجہ سے کہ اس میں پانچواں مصرعہ اس خاص جذبہ یا حالت کے شدید تاثر میں مسلسل قائم رکھتا ہے۔ جس طرح سودا پہلے شخص ہیں جنہوں نے مرثیہ کے لیے مسدس کا پیمانہ اختیار کیا جو مسلسل واقعات کے بیان کے لیے سب سے بہتر پیمانہ ہے اور جسے انیس و دبیر سے لے کر حالی اور اقبال تک نے استعمال کیا ہے اس طرح نظیر اکبر آبادی پہلے شخص ہیں جنہوں نے مخمس سے یہ کام لیا اور اپنی بیشتر نظموں میں اسے اختیار کیا۔

نظیر نے سماج کا کون سا پہلو ہے جسے نظم نہیں کیا ہے لیکن انہوں نے معاشیانی پہلو پر خاص توجہ دی ہے۔ معاش کے بیان میں نظیر نے جو مسدس لکھا ہے اس میں حقیقت نگاری کا ایسا کمال ہے جو ایک کامل فنکار کو ہی حاصل ہوسکتا ہے۔ اس سلسلے میں نظیر کا یہ شعر ایک ضرب المثل بن چکا ہے۔

پیسہ ہے رنگ روپ ہے پیسہ ہی مال ہے   پیسہ نہ ہو تو آدمی چرخے کی مال ہے

نظیر نے معاشی تباہ حالی کے ساتھ فروغ پانے والی ادنے درجے کی عیاشی کا حال بیان کیا ہے لیکن اس سے ان کا مقصد لذت حاصل کرنا نہیں ہے۔ حقیقت نگاری اور صاف گوئی سے کام لیا ہے۔ اسی سے وہ جنسی حاصل نہیں کرتا بلکہ محض تلخی کا اظہار کرتا ہے۔

نظیر سے پہلے شاعر غزلیں لکھتے تھے۔ غزلوں میں عشق و عاشقی کی باتیں ہوتی تھیں۔ عشق و عاشقی باتیں کرنے کے لیے وہ استعاروں اور کنایوں سے کام لیتے تھے۔ نظیر اس دائرے سے نکل کر زندگی کے عام مسائل کا جائزہ لینا

چاہتے تھے۔ اس غرض کے لیے انہوں نے نظم کو ذریعہ اظہار بنایا۔

منظر نگاری میں نظیر کو کمال حاصل ہے۔ برسات کے موضوع پر اردو شعرا نے بہت طبع آزمائی کی ہے لیکن نظیر نے اپنی نظم برسات میں جو منظر پیش کیا ہے وہ ایک تصویر کے بجائے متحرک معلوم ہوتا ہے یہ حرکت ایک طرح کا رقص ہے جس میں نظیر اس دلفریب موسم میں کائنات کو ناچتا دیکھتا ہے۔ اس نظم کے ہر مصرعے میں اس حرکت کا پورا موجود ہے۔ اس رقص کے ساتھ ایک ترنم اور موسیقی بھی ہے۔ اس کیفیت کو پیدا کرنے کے لیے نظیر نے ایسے الفاظ انتخاب کیے ہیں جو اپنے صوتی تاثر سے یہ آہنگ پیدا کرتے ہیں۔

ہیں اس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں   سبزوں کی لہلہاہٹ باغات کی بہاریں
بوندوں کی سرسراہٹ قطرات کی بہاریں   ہر بات کے تماشے ہر گھاٹ کی بہاریں

کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

نظیر کوئی حکیم یا فلسفی نہ تھے۔ ان کے کلام کس نظریہ حیات کی نشاندہی نہیں کی جاسکتی، وہ سیدھے سادھے دنیا دار انسان تھے۔ لیکن ان کا مشاہدہ تیز اور تحلیل و تجزیہ کی قوت بے پناہ تھی انہوں نے اپنے ماحول کا جائزہ پوری طرح لیا ہے۔ اور اپنی نظموں میں اس کی بھرپور عکاسی کی ہے۔

نظیر کی نظمیں پیمانوں اور موضوعات کے تنوع کے اعتبار سے ایسی ہیں کہ انہیں دورِ قدیم میں اردو کا سب سے بڑا نظم گو شاعر قرار دینا مبالغہ نہ ہوگا۔ اور دورِ جدید میں بھی اقبال اور چند اور شاعروں کے سوا ان کا کوئی مدمقابل نہیں اردو نظم کے ارتقاء میں نظیر اکبر آبادی پہلی کڑی ہیں تو حالی اس کی آخری کڑی ہیں۔ یہ وہ کڑی ہے جہاں سے جدیدیت کی سرحد شروع ہوتی ہے۔

حالی نے قدیم رنگ کو چھوڑ کر برکھارت، نشاط امید، مناظرۂ رحم وانصاف حبِ وطن کے نام سے جدید طرز کی نظمیں پیش کیں جو جذبات کا مرقع اور واردات حالیہ کا آئینہ تھیں۔ برکھارت، نشاطِ امید، حبِ وطن، مناظرۂ رحم وانصاف، مناجاتِ بیوہ، شکوۂ ہند، حقوقِ اولاد مستقل نظمیں ہیں، جو حسنِ بیان، خوبی، معانی اور جذبات سے لبریز ہیں۔ ان کی نظم مناجاتِ بیوہ بڑی معرکے کی چیز ہے اسے اردو شاعری میں بہت اہمیت حاصل ہے۔

حالی کی زیادہ تر نظمیں اخلاقی ہیں۔ بیان کی سادگی۔ سلاست اور زبان کے لوچ کے لحاظ سے یہ نظمیں بہت ممتاز درجہ رکھتی ہیں۔ حالی کے کلام میں درد اور سوز و گداز بہت ہے۔

حالی نے ایک طویل نظم مدوجزر اسلام کے عنوان سے لکھی جو عام طور پر مسدس حالی کے نام سے مشہور ہے۔ سرسید نے اس نظم کو فن شاعری کی تاریخ جدید قرار دیا ہے۔ یہ وہ مسدس ہے جسے ہندوستان سے ایک سرے سے لے کر دوسرے سرے تک مقبولیت و شہرت حاصل ہوئی۔ سرسید احمد خان نے اسے آخرت میں اپنی نجات کا ذریعہ

قرار دیا ہے۔

حالی کا انداز بیان فطری ہے۔ حالی تشبیہات و استعارات سے کام نہیں لیتے جو کچھ انھیں کہنا ہے بلا کسی تکلیف اور تصنع کے نہایت سادہ الفاظ میں کہہ دیتے ہیں۔

حالی نے بچوں کے لیے بھی متعدد نظمیں لکھی ہیں۔ یہ نظمیں بڑے کام کی چیزیں ہیں۔ حالی اوّل و آخر مصلح ہیں ان کی نظموں میں اصلاح کا رنگ غالب ہے۔ حالی کی طویل نظم مسدس حالی پر تبصرہ کرتے ہوئے شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں۔

"۔۔۔۔۔ حالی کے آنسو خالص آب حیات کے چھینٹے تھے، دل سے نکلے ہوئے درد سے بھرے ہوئے، کون ایسا سنگ دل تھا۔ جو ان کی قدر نہ کرا اور انہیں زمین پر پامال ہونے دیتا۔ ۔ ۔ ۔ جس نظم نے سات کروڑ آدمیوں کی قسمت بدل دی ہو اس کی اہمیت کس قدر ہوگی۔ اس میں کوشک نہیں کہ مسدس دنیا کی پانچ سات اہم ترین طویل نظموں میں سے ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ حالی نے شعر کی بنیاد خالص جذبات پر رکھی فنی خوبیوں اور لفظی تراس خراس پر نہیں۔ ان کی نظموں کو اگر حیات جاوید حاصل ہے تو خلوص اور درد کی وجہ سے ہے نہ کسی کرفن کی خوبیوں کی وجہ سے۔،،

حالی کی نظمیں ان کی سیرت کی آئینہ دار ہیں۔ ان کی شاعری میں بھی وہی خالص سونا دمکتا ہے جس سے ان کی فطرت کا خمیر تیار ہوا تھا۔ ان میں تصنع اور تکلیف کا شائبہ تک نہ تھا یہی وجہ ہے ان کا یہ لفظ جو دل سے نکلتا ہے۔ بجلی بن کر دل پر گرتا ہے۔

نظیر اکبرآبادی کی سادہ شخصیت نے اردو نظم کو جس انداز سے شروع کیا تھا، حالی کی سادگی اور خلوص نے اسے کمال تک پہونچا دیا۔

سوال آپ کے خیال میں مرزا غالب حقیقی فلسفی شاعر ہیں۔ یا علامہ محمد اقبال۔ دلائل سے واضح کیجیے۔

جواب اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری میں فلسفیانہ رجحان کا بھرپور اظہار غالب کی شاعری میں ہوا۔ غالب نے اپنے فلسفیانہ مزاج کی بنیاد پر کئی اہم سوال اٹھائے ہیں۔ تشکیک، تجسس اور روایتی فکر سے انحراف اور ذاتی غور و فکر کی بدولت حقائق کی پرکھ غالب کے مزاج کا اہم حصہ ہیں اور انھیں اوصاف سے فلسفہ کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ اس فکری میلان کی وجہ سے غالب گرد و پیش کی کائنات پر نگاہ ڈالتے ہوئے یہ سوال اٹھاتا ہے۔

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے
جب کہ تجھ بن کوئی نہیں موجود پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
اور وہ یہاں تک بھی کہہ گزرتے ہیں
واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا
نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈبویا مجھکو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

لیکن اس فکری میلان کے باوجود غالب کے یہاں کوئی مربوط نظام فکر موجود نہیں وہ صرف ایک نفسیاتی کشمکش میں مبتلا نظر آتا ہے فیصلہ کی منزل کہیں نظر نہیں آتی، اس کشمکش کو خود غالب نے یوں بیان کیا ہے۔

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر　　　کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

اس گومگو تذبذب اور بے یقینی کے علاوہ غالب کے یہاں روایتی فکر بھی بدستور موجود ہے جس کی وجہ سے کہیں کہیں وہ زندگی کی نفی بھی کر دیتا ہے۔ مثلاً

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد　　　عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

ہستی فریب نامۂ موج سراب ہے　　　یک عمر ناز شوخی عنواں اٹھائیے

غالب کے برعکس اقبال کی شاعری میں ایک مربوط نظام فکر ہے، ایک مخصوص فلسفۂ حیات ہے، جس میں زندگی کے بنیادی مسائل کا حل پیش کیا گیا ہے اور ایک اسلوب حیات کی پیش کش کی گئی ہے۔ اس فلسفہ کو اقبال نے خود فلسفۂ خودی کی اصطلاح سے موسوم کیا ہے۔ اس فلسفہ کا سب سے نمایاں وصف یہ ہے کہ اس میں نفی ذات کائنات، حیات گریز رجحانات کے بجائے اثبات ذات، تسخیر کائنات، جدوجہد عظمت آدم اور احترام آدم کا تصور کار فرما ہے اور اس فلسفہ پر عمل کے نتیجہ میں انسانی زندگی ایک بہتر سانچے میں ڈھلتی ہوئی نظر آتی ہے، ایک بہتر سماجی نظام وجود میں آتا ہے اور انسان کی فکر اور کردار ایک بہتر سانچے میں ڈھلتا ہے، خودی کی تعمیر کی بدولت اقبال الفاظ میں فرد مرد مومن کی صفات سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔

اقبال کا فلسفۂ خودی دو بنیادوں پر استوار ہے خودی اور بے خودی، خودی کا تعلق فرد کی ذات سے ہے، اس کا مقصد فرد کی تمام صلاحیتوں کی نشو و نما اور اسے غیر اللہ سے بے نیاز کرنا ہے۔ انہیں صلاحیتوں کو متوازن بنانے اور انہیں خلق خدا کے لیے وقف کر دینے کا نام بے خودی ہے، بے خودی ایثار، قربانی، انسانیت کی بے لوث خدمت سے عبارت ہے بے خودی کے نظریہ سے اقبال نٹشے کے مرد کامل کے تصور کو تو ازن عطا کیا ہے۔ خودی کی تربیت کے اقبال نے تین مراحل قرار دیئے ہیں۔

مرحلہ اول اطاعت

مرحلہ دوم ضبط نفس

مرحلہ سوم نیابت الٰہی

اور خودی کا استحکام عشق و محبت پر استوار ہے اور اس میں ضعف سوال سے پیدا ہوتا ہے۔ خودی جب

عشق و محبت کے جذبے سے محکم ہو جاتی ہے تو وہ نظام عالم کے قوائے ظاہرہ اور مخفیہ کو مسخر کر لیتی ہے۔ اس کی دانست میں نفی خودی اور نفی کائنات حاکم قوموں کا ایک ایسا حربہ ہے جس کے ذریعے وہ محکوم قوموں کو اپنا زیر دست بناتی ہیں۔ اس لیے وہ نفی خودی کے اثبات خودی کا درس دیتا ہے، اور انسان کو ایک ایسے پیکر محسوس میں ڈھالنا چاہتا ہے۔

هو حلقہ یاراں تو بریشم کی طرح نرم — رزم حق و باطل ہو تو فولاد ہے مومن
افلاک سے ہے اس کی حریفانہ کشاکش — خاکی ہے مگر خاک سے آزاد ہے مومن
جچتے نہیں کنجشک و حمام اس کی نظر میں — جبریل و سرافیل کا صیاد ہے مومن!

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ — غالب و کار آفریں، کارکشا، کارساز
خاکی و نوری نہاد، بندۂ مولا صفات — ہر دو جہاں سے غنی، اس کا دل بے نیاز
اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل — اس کی ادا دل فریب، اس کی نگہ دل نواز
نرم دمِ گفتگو، گرم دم جستجو — رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاک باز

اس پیکر محسوس کی تشکیل کی راہ میں حائل غلط نظام زندگی کو بھی اقبال مٹانے کا قائل ہے تاکہ انسان کی صلاحیتیں پوری طرح اجاگر ہو سکیں۔ اور یہ دنیا فردوس بداماں بن جائے۔ اس کی دانست میں خودی کی تعمیر کے لیے سم قاتل تمیز بندہ و آقا ہے اور تمیز و آقا کو تقویت سرمایہ دارانہ نظام نے بخشی ہے۔ انیس اور بیسویں صدی کے مادی فلسفہ ہائے حیات کا رد بھی اقبال نے اسی وجہ سے کیا ہے کہ ان سے تمیز بندۂ آقا کو فروغ اور استحکام حاصل ہو سکتا ہے اسی بنا پر اس نے دور حاضر کے معاشرتی فاسد کا تجزیہ کرتے ہوئے کہا ہے۔

وہ حکمت ناز تھا جس پر خرد مندان مغرب کو — ہوس کے پنجۂ خونیں میں تیغ کارزاری ہے
تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا — جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری ہے

نظام سرمایہ داری کے بجائے اقبال ایسے نظام زندگی کا خواہاں ہے جس میں تمیز بندۂ و آقا کے بجائے اخوت و مساوات کا دور دورہ ہو۔ اس کا پیغام دیتا ہے۔

تو راز کن فکاں ہے اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا — خودی کا راز داں ہو جا، خدا کا ترجماں ہو جا
ہوس نے کر دیا ہے ٹکڑے ٹکڑے نوع انساں کو — اخوت کا بیاں ہو جا، محبت کی زباں ہو جا

یہی مقصود فطرت ہے، یہی رمز مسلمانی　　　اخوت کی جہانگیری، محبت کی فراوانی

اس اخوت کی جہانگیری اور محبت کی فراوانی کے لیے اقبال صرف وعظ و تلقین کی راہ نہیں سجھاتا بلکہ عملی جدو جہد کا درس دیتا ہے، اور طبقاتی سماج کو غیر طبقاتی سماج میں بدلنے کے لیے یہ پیغام دیتا ہے۔

اٹھو! میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو　　　کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو

اور خدا سے دعا کرتا ہے۔

کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ　　　دنیا ہے تری منتظر روزِ مکافات

اقبال نے عدل و انصاف کی بنیاد محنت کو قرار دیا ہے، بغیر سعی و محنت کے کمائے ہوئے ہر مال کو وہ حرام قرار دے کر طبقاتی سماج کی جڑ اکھیڑ دیتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اقبال کا فلسفۂ حیات اثباتِ ذات کی تعمیر اور نشو و نما کے لیے غیر طبقاتی سماج کے قیام کو لازم و ملزوم ٹھہراتا ہے۔ اقبال کے علاوہ اتنا مربوط فکری نظام کسی اور شاعر کے یہاں موجود نہیں۔ اسی لیے محض چند فلسفیانہ نکات کی بنیاد پر ہم غالب کو فلسفی شاعر نہیں کہہ سکتے حقیقی معنوں میں فلسفی شاعر اقبال ہے۔

فورٹ ولیم کالج

سوال:۔ فورٹ ولیم کالج کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں، اختصار سے بیان کیجیے؟

جواب:۔ ۴ مئی ۱۸۰۰ء (۷ ذی الحجہ ۱۲۱۴ھ) کو لارڈ ویلزلی گورنر جنرل ایسٹ انڈیا کمپنی نے کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کا افتتاح کیا۔ اس سے پہلے کمپنی کے انگریز ملازموں کے لیے اردو کی تعلیم کا کوئی باقاعدہ بندوبست نہ تھا۔ وارن ہسٹینگز گورنر جنرل اول نے دلیسی کالج کے نام سے ایک مدرسہ جاری کیا تھا جس میں انگریز ملازم اور ہندوستانی طلبا فارسی پڑھتے تھے لیکن یہاں اردو یا کوئی ملکی زبان نہ پڑھائی جاتی تھی۔ فارسی کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے کمپنی کی طرف سے ہر انگریز ملازم کو تیس روپے فی کس دیے جاتے تھے۔ وہ لوگ اردو اپنے طور پر پڑھ لیتے تھے یا انگریز حکام اپنے ماتحتوں کے لیے اردو کی تعلیم کا انتظام کر دیا کرتے تھے۔ اس زمانے میں مغلیہ سلطنت کی زبان فارسی تھی۔ فارسی ہی میں تمام عدالتی و ملکی کاروبار انجام پاتے تھے۔ سلطنت کے اثر سے شمالی ہند میں کثرت سے اور عام طور پر کم و بیش تمام ہندوستان میں فارسی تعلیم کا رواج تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کو بھی پہلا اور بڑا تعلق سلطنتِ مغلیہ ہی سے پیدا کرنا تھا اس لیے انگریز بھی فارسی کی تحصیل پر زیادہ توجہ دیتے تھے لیکن مغلیہ سلطنت اور فارسی زبان کا تنزّل اور اردو زبان کی ترقی اس سُرعت کے ساتھ جاری تھی کہ لارڈ ویلزلی نے انگریزوں کے لیے اردو کی ضرورت کو محسوس کر لیا اور اس کی باضابطہ تعلیم کا انتظام کر دیا۔ اس ضرورت کے ساتھ ہی گورنر جنرل کو اس بات کا بھی احساس تھا کہ جو انگریز کمپنی میں ملازم ہو کر آتے ہیں وہ ولایت سے اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے نہیں آتے اور کارروائی و حکمرانی کے لیے علوم و فنون کی مہارت ضروری ہے اس لیے اس نے یہ چاہا تھا کہ فورٹ ولیم کالج علوم و فنون کی اعلیٰ درس گاہ ہو جس میں علمی زبانیں عربی و فارسی اور سنسکرت بھی پڑھائی جائیں اور ملکی زبانیں اردو، بنگالی، مرہٹی وغیرہ بھی اور یورپین زبانیں انگریزی، لاطینی، یونانی بھی اور علوم و فنون کی تعلیم بھی دی جائے۔ جس میں تاریخ عالم، تاریخِ ہند، جغرافیہ، اصولِ قانون، شرع الاسلام، دھرم شاستر وغیرہ شامل ہوں لیکن کمپنی نے ایسے عظیم الشان کالج کے مصارفِ کثیر برداشت کرنے سے قطعاً انکار کر دیا اس لیے کالج کو صرف زبان دانی کا کالج بنانا پڑا۔

ڈاکٹر گل کرائسٹ اس کالج کے پہلے پرنسپل مقرر ہوئے۔ وہ اردو کے بڑے حامی و ماہر تھے اور کئی سال پہلے سے اردو کی خدمت کر رہے تھے۔ کمپنی کے ملازموں کو بھی اپنے طور پر اردو پڑھایا کرتے تھے۔ اب کالج میں باقاعدہ اردو کی تعلیم شروع کر دی اور اپنی مدد کے لیے ہندوؤں اور مسلمانوں کو بھی مدرس مقرر کیا۔ اس تعلیم کے ساتھ ہی انھوں نے اردو کی تصنیف و تالیف کا کام بھی لینا شروع کیا اور ان کتابوں کو چھاپنے کے لیے اردو ٹائپ کا مطبع بھی قائم کر دیا۔ یہی ہندوستان میں سب سے پہلا چھاپہ خانہ تھا۔

اس وقت تمام ملک میں اردو کی ایک کتاب نثر بھی ایسی نہ تھی جس کو فورٹ ولیم کالج کے نصاب میں شامل کیا جاتا۔ مطبوعہ کتاب کا تو اس سے پہلے امکان ہی نہ تھا۔ قلمی کتابوں میں فضلی کی وہ مجلس یا کربل کتھا اور شاہ صاحبانِ دہلوی کے تراجم، قرآن مجید مذہبی کتابیں تھیں جو انگریزوں کے کام کی نہ تھیں۔ تحسین کی نوطرز مرصع، مشکل اور ادق تھیں اور جو کتابیں متفرق لوگوں نے لکھیں وہ قلمی ہونے کے سبب سے اور غیر مشہور اشخاص کی تصانیف ہونے کی وجہ سے گمنام تھیں اور اب ان کا پتہ چلا ہے تو مشکل سے ہی کوئی کتاب مذہبی تعلیم سے علیحدہ عام لٹریچر (تاریخ، سیرت، افسانہ وغیرہ) کے متعلق تھی اس لیے ڈاکٹر گل کرائسٹ کا اردو زبان پر کتنا بڑا احسان ہے کہ انھوں نے اردو کا سب سے پہلا لٹریچر گویا ایجاد کر دیا۔ ہندوستان کے ذی علم و اہل زبان لوگوں کو جمع کیا اور کتابیں لکھوائیں۔ ڈاکٹر گل کرائسٹ صرف چار سال اس کالج میں رہے لیکن ان کا شروع کیا ہوا کام جاری رہا۔ ان کے قائم مقام انگریز پرنسپل اور منتظم اس محکمہ تالیف و تصنیف کی نگرانی و سرپرستی کرتے رہے۔ ڈاکٹر صاحب کے بعد کپتان ٹامس روبک کالج کے پرنسپل ہوئے۔ انھوں نے ڈاکٹر صاحب کو ان کی تالیف میں مدد دی۔ اور خود بھی لغت، جہازرانی وغیرہ کتابیں لکھیں۔ کپتان ٹیلر اور ڈاکٹر ہنٹر بھی فورٹ ولیم کے اردو پروفیسر تھے۔

فورٹ ولیم کالج میں جن انشاپردازوں نے اردو نثر میں نمایاں کام کیا ان میں میر امن، حیدر بخش حیدری، بہادر علی حسینی، حفیظ الدین احمد، شیر علی افسوس، نہال چند لاہوری، اکرام علی، امانت اللہ اور مرزا علی لطف کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں اور جو کتابیں اسلوب بیان کے لحاظ سے اہمیت رکھتی ہیں وہ حسب ذیل ہیں:

باغ و بہار، گنج خوبی، طوطا کہانی، آرائش محفل، گلزارِ دانش، نثرِ بے نظیر، اخلاقِ ہندی، خرد افروز، باغ اردو، مذہب عشق، ترجمہ اخلاق جلالی اور تذکرہ گلشنِ ہند۔

ان تمام کتابوں کی تصنیف وتالیف کا اصل مقصد یہ تھا کہ انگریزوں کو ہندوستانی زبان و ذہنیات سے واقفت کرایا جائے اسی لیے ان کی زبان حتی الامکان صاف اور با محاورہ ہونا ضروری تھی۔ تمام ہندوستانی علمار کو تاکید تھی کہ وہ اسلوبِ بیان میں تعقید اور تصنع سے احتراز کریں۔ یہی وہ مبارک امر تھا جس نے بہت جلد اردو زبان کو سنجیدہ اور پاک و صاف بنا دیا اور جس کے باعث نصف صدی کے بعد ہی ایک رموز شناس اس قابل ہو گیا کہ اس کو اپنی خاص ترکیب علمی کے ذریعہ بغیر وقتوں کے راہِ راست پر لا یا۔

فورٹ ولیم کالج کی خدمات پر مختصر تبصرہ

۱۔ فورٹ ولیم کالج کے قائم ہونے سے پہلے اور جاری رہنے کے زمانے میں کالج و کلکتہ سے باہر بھی اردو تصانیف نثر کا سلسلہ جاری تھا۔ لیکن کوئی باقاعدہ اور متحدہ کوشش نہ تھی، بلکہ متفرق طور پر لوگ کچھ کچھ لکھ رہے تھے۔ کالج کے منتظموں نے سلیس نثر نگاری کا مقصد متعین کرنے کا کام شروع کیا۔ یہ گویا پہلا علمی اور ادبی ادارہ یا ندوہ تھا۔

۲۔ اردو ٹائپ کا پہلا مطبع اسی کالج کی طرف سے قائم کیا گیا اور بعض کتابیں خاص حسن و خوبی کے ساتھ شائع کی گئیں۔

۳۔ کالج کی یہ خدمات کم و بیش بیس برس جاری رہیں۔ اس عرصہ میں اٹھارہ مصنفوں نے پچاس کتابیں اردو میں تصنیف وتالیف اور ترجمہ کیں۔ اس زمانے میں (۱۸۰۱ء سے ۱۸۲۰ء تک) فورٹ ولیم کالج سے باہر تمام ہندوستان میں اتنی کتابیں نثر اردو کی مشکل سے لکھی گئی ہوں گی اور جتنی لکھی گئیں ان میں سے اکثر کو آج تک چھپنا نصیب نہیں ہوا۔

۴۔ بیرونِ کالج کی کوئی تصنیف نہ زبان و محاورہ کی سلاست اور اسلوب بیان کی دلکشی میں میر امن، حیدری، اکرام علی وغیرہ کی کتابوں سے بہتر اور داستانِ امیر حمزہ و اخوان الصفا سے زیادہ ضخیم نہیں ہے۔

۵۔ کالج کی تالیفات میں مختلف ضروری، مفید اور دلچسپ موضوعات پر کتابیں شامل ہیں یعنی قصانہ، تذکرہ، صرف و نحو، تاریخ، اخلاق، فقہ اسلام، ترجمہ قرآن مجید، ترجمہ انجیل مقدس وغیرہ۔

۶۔ سب سے بڑی خدمت اس کالج کی یہ ہے کہ سلیس نثر نگاری کی شاہراہ قائم کر دی۔ اگر یہ محکمہ جاری نہ ہوتا تو بھی اربابِ علم اس راستے پر آتے، لیکن دیر لگتی ان کتابوں کے موجود ہونے پر بھی لوگوں نے اس طرف کم توجہ کی اور بہت آہستہ آہستہ اس راہ پر آئے۔

سوال :۔ فورٹ ولیم کالج نے اردو ادب کی جو خدمات سرانجام دیں انھیں بالتفصیل بیان کیجیے۔؟

جواب :۔ فورٹ ولیم کالج کو اردو نثر کی تاریخ میں خاص اہمیت حاصل ہے۔ صحیح معنوں میں اردو نثر کی ابتدا اس کالج سے ہوتی ہے۔ شمالی ہند میں اردو نثر کی عدم ترقی کی وجہ یہ تھی کہ وہاں فارسی کا رواج تھا۔ دربار سرکاری کی زبان فارسی تھی۔ دفتری کاروبار بھی فارسی میں ہوتا تھا۔ مراسلے، کتابوں کی تمہیدیں اور دیباچے سب فارسی میں لکھے جاتے۔ شعراء شاعری اردو میں کرتے تھے لیکن ان کی زندگی کے حالات اور شاعری پر تبصرے فارسی میں لکھے جاتے تھے۔ اول تو نثر کا رواج ہی نہ تھا اور تھوڑی بہت جو نثر لکھی جاتی تھی اس کی شان یہ تھی کہ عبارت مقفیٰ و مسجع ہو۔ ظہوری اور بیدل کے طرز پر مروج تھی۔ عبارت پر تکلف، رنگین اور مرصع ہوتی تھی۔ نظم لکھنے کا رواج عام تھا لیکن نثر بیچاری گوشہ گمنامی میں پڑی ہوئی تھی۔ کوئی صاحب زبان نثر کی طرف توجہ نہیں دیتا تھا۔ دکن میں اردو نثر کی ابتدا ہو چکی تھی اور نثر میں کئی کتابیں لکھی گئی تھیں۔ جن میں وجہی کی سب رس خاص طور پر مشہور ہے۔

جب انگریزوں نے ہندوستان پر مکمل طور پہ قبضہ کر لیا اور سیاسی تسلط جما لیا تو ان کے لیے ایک مشکل یہ تھی کہ وہ مقامی زبان سے ناواقف تھے۔ مکمل اور سیاسی نظام کو چلانے کے لیے ملک کی زبان کو سمجھنا ضروری تھا۔ اس کے بغیر وہ مقامی لوگوں کی تہذیب و ثقافت سے بھی واقف نہیں ہو سکتے تھے۔ اس سیاسی مصلحت کے پیش نظر انگریزوں نے کلکتہ میں ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کی بنیاد رکھی۔ اس کالج کے قیام سے اردو نثر کے اسالیب میں نہ صرف تنوع پیدا ہو گیا بلکہ مستقبل میں اس کے لیے بنیادیں مستحکم ہو گئیں۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام سے پہلے شمالی ہند میں نثر کا نمونہ فضلی کی دہ مجلس کی صورت میں موجود تھا۔ دوسری مشہور کتاب جو اس دور میں لکھی گئی تھی یہ کتاب ۱۷۹۸ء میں لکھی گئی تھی۔

انگریزوں نے ہندوستان میں اپنے تجارتی تعلقات کے سلسلہ میں بڑے بڑے قطعات حاصل کر لیے تھے جن کے انتظام کے لیے ضروری تھا کہ ان کے عمال و حکام مقامی زبان لکھیں۔ اس مقصد کے لیے فورٹ ولیم کالج کی بنیاد رکھی گئی۔ ڈاکٹر جان گل کرسٹ اس کے منتظم اعلیٰ مقرر ہوئے۔ جان گل کرسٹ نے کالج میں اردو زبان کے ماہر منشیوں کی ایک جماعت اکٹھی کی۔ انھوں نے انگریزوں کے پڑھنے کے لیے دوسری کتابیں لکھیں اور اس کے علاوہ اردو میں اعلیٰ درجے کی کتابیں لکھیں

ان لکھنے والوں میں میر امن دہلوی، افسوس، حیدری، حسینی، لطف، جوان، للولال جی، نہال چند اکرم علی وغیرہ تھے۔

میر امن دہلوی نے اپنی مشہور کتاب باغ وبہار لکھی۔ انھوں نے اس کتاب کو بامحاورہ سلیس اور آسان زبان میں لکھا۔ اس کا قصہ نہ صرف دلچسپ ہے بلکہ اس میں اس زمانے کے رسم و رواج اور طرز معاشرت کے مرقعے نہایت وضاحت سے کھینچے گئے ہیں۔

میر افسوس نے گلستانِ سعدی کا اردو ترجمہ باغ اردو کے نام سے لکھا۔ انکی مشہور کتاب آرائش محفل ہے۔

میر بہادر علی حسینی فورٹ ولیم کالج میں میر منشی تھے انھوں نے میر حسن کی مثنوی کو نثر میں لکھا اس کے علاوہ انھوں نے اور بھی کئی کتابیں لکھیں۔

سید حیدر بخش حیدری نے قصہ لیلیٰ مجنوں، طوطا کہانی، گلزار دانش وغیرہ لکھیں۔

مرزا کاظم علی جوان نے قرآن شریف کا ترجمہ اردو میں کیا۔ اس کے علاوہ تاریخ فرشتہ کا ترجمہ کیا۔

حفیظ الدین احمد نے ابوالفضل کی عیار دانش کا اردو ترجمہ خرد افروز کے نام سے لکھا کلیلہ دمنہ کا ترجمہ کیا۔

مولوی اکرام علی نے عربی کی مشہور کتاب اخوان الصفا کا اردو میں ترجمہ کیا۔

للولال جی نے سنگھاسن بتیسی اور قصہ مادھونل کی تصنیف کی۔

غرضیکہ فورٹ ولیم کالج میں ان گنت کتابیں نثر میں لکھی گئیں۔ اس لیے یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ فورٹ ولیم کالج کو اردو ادب کی تاریخ میں روشنی کے مینار کی حیثیت حاصل ہے۔ اس کالج نے ایک ایسی جاوداں نثر کو جنم دیا جو مستقبل میں انفرادی اور اجتماعی خیالات ورجحانات کے اظہار کا وسیلہ بنی۔

فورٹ ولیم کالج نے اس وقت کی اردو نثر سے ہٹ کر ہمیں ایک نئی طرز سے آشنا کر دیا اور اسالیب میں تنوع قائم کرتے ہوئے اردو نثر کی ترقی کی راہ میں مختلف راہیں دکھائیں۔ جدید نثر کی بنیاد اس کالج میں رکھی گئی جو آگے چل کر برصغیر کی مقبول ترین زبان بن گئی۔ فورٹ ولیم کالج نے اردو زبان کو نہ صرف قصے کہانیاں ہی دیں بلکہ اردو زبان کے قواعد اور لغات بھی چھاپے۔

فورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد نثری داستانوں کا ایک سلسلہ جاری ہوا۔ یہ سلسلہ تیس چالیس

تک محیط ہے۔ انیسویں صدی کا آغاز داستان کے عروج کا زمانہ تھا۔ اس دور میں اردو ادب میں غیر معمولی تصانیف کا اضافہ ہوا۔ فورٹ ولیم کالج کے عہد میں سارا ادبی سرمایہ داستانوں تک محدود تھا ہر ادب اپنے عہد کی ترجمانی اور اپنے دور کی تہذیب و معاشرت کی عکاسی کرتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے عہد میں لکھی ہوئی داستانوں کی کیفیت بھی یہی ہے۔ یہ داستانیں اس دور کی تہذیبی زندگی اور اس کے بیشمار گوشوں کی مصوّر و ترجمان ہیں۔ اس دور کے داستانی ادب میں اس دور کی داخلی اور خارجی زندگی کی مکمل اور بڑی دلکش تصویریں ملتی ہیں۔

داستانوں نے اس عہد کی انسانی اقدار، تہذیب و تمدن اور اس عہد کے لوگوں کے ذہنی پس منظر کی بھی ترجمانی کی ہے۔ یہ دور مسلمانوں کی زوال پذیر معاشرتی اور سیاسی زندگی کا دور تھا۔ مسلمان نہ صرف تاج و تخت سے محروم ہوئے تھے بلکہ ان کا طرز فکر بھی بدل گیا۔ مایوسی اور ناکامی نے مسلمانوں کو بے بس و مجبور بنا دیا۔ اس بے بسی اور مجبوری نے انھیں شعوری یا غیر شعوری طور پر بے عمل بنا دیا۔ جب لوگوں کی یہ کیفیت ہو جاتی ہے تو وہ ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ جاتے ہیں اور مافوق الفطرت عناصر کی غیبی امداد پر بھروسہ کرنے لگتے ہیں۔ مسلمان بے بس و مجبور ہو کر بے عمل ہو چکے تھے۔ اور بے عملی نے ان کے دل میں کسی غیبی امداد کی خواہش پیدا کر دی۔ انگریز نے ان سے اقتدار چھین لیا تھا۔ اقتدار سے محروم ہونے کے بعد ان کی تہذیب و معاشرت زوال کی اتھاہ گہرائیوں میں گر رہی تھی۔ مسلمانوں کی دنیا اجڑ چکی تھی۔ اس دنیا کو کھو کر وہ خیالی دنیا میں بسنے لگے تھے۔ خیال کی دنیا ان کی مجروح روح کو تسکین دیتی تھی۔ اس خیال کی دنیا میں انھیں اپنے جذبات و احساسات کی تکمیل ہوتی نظر آتی تھی۔ داستانوں نے مسلمانوں کی ان کیفیات کی پوری عکاسی کی ہے۔ ان داستانوں میں انیسویں صدی کی معاشرت کے رنگ برنگ نقشے ملتے ہیں۔ خاص طور پر دلّی اور لکھنؤ کی معاشرت کی عکاسی ان داستانوں نے مکمل طور پر کی ہے۔

ان داستانوں میں دو داستانیں بہت مشہور ہیں۔ ایک میر امن دہلوی کی باغ و بہار اور دوسری رجب علی بیگ کی فسانہ عجائب۔ ان دونوں داستانوں میں دہلی اور لکھنؤ کی تہذیب کی عکاسی ملتی ہے باغ و بہار میں تین باتیں قابل غور ہیں۔ پہلی بات یہ ہے کہ ہر عاشق تقریباً ایک محبوب سے عشق کرتا ہے دوسری بات یہ ہے کہ بہن اور بھائی کی محبت کے مناظر بڑی تفصیل سے ملتے ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ ہلکا سا طبقاتی شعور ملتا ہے۔

اس سے یہ بات خود بخود نکل آتی ہے کہ باغ و بہار میں جو تہذیبی قدر پیش کی گئی ہے۔ اس میں جنس ہی سب کچھ نہیں بلکہ روحانی محبت کا عکس بھی بڑا گہرا ہے۔ یہ اس دور کی دلی کی معاشرت ہے

اس کی پوری عکاسی میرامن دہلوی کی باغ وبہار میں نظر آئے گی۔ لکھنوی تہذیب اس سے مختلف ہے اس تہذیب میں تصنع، بناوٹ، کھوکھلا پن، طعن و تشنیع، فقرہ بازی اور دولت سے پیدا ہونے والی برائیاں ہیں۔ فسانہ عجائب میں اس تہذیب و معاشرت کا پورا عکس ملتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی نثر میں سادگی اور بے تکلفی ہے۔ خاص طور پر "باغ وبہار" اور "طوطا کہانی" سادگی اور بے تکلفی کے بہترین نمونے ہیں۔ نثر اردو کے ارتقا میں فورٹ ولیم کالج کی نثر کو ایک سنگِ میل تو کہا جا سکتا ہے لیکن اس کی نثر میں زندگی کے آثار نہیں ہیں۔ اس کی نثر زندہ نہیں۔ البتہ "باغ وبہار" میں زندگی کے کچھ آثار ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصنفوں کے شخصی تجربات اور شخصی نفسیات کا عنصر اس نثر میں بہت کم دخل رکھتا ہے۔ یہ مصنف پرانے قصوں کو اردو میں ڈھالتے رہے اور ترجمے کرتے رہے اس زمانے کی کتابیں تاریخی حقائق کی حامل تو ہیں مگر ان میں نثر کے اعتبار سے زندگی مفقود ہے۔

یہ بات اہمیت کی حامل ضرور ہے کہ اس کالج کے مصنفین کی بدولت اردو نثر میں سادگی اور سلاست کے دروازے کھل گئے اور تکلف کی گراں بار بیڑیاں کٹ گئیں۔ میرامن کی باغ وبہار کی نثر اردو میں سلیس اور سادہ نثر کی بہترین مثال سمجھی جاتی ہے۔ اس کتاب نے اردو نثر کو اسلوب کے اعتبار سے ایک نئے موڑ پر لا کھڑا کر دیا۔ اس میں مصنف نے پرانے پُرتکلف انداز کو چھوڑ کر سادہ و سلیس انداز بیان کو اپنایا ہے۔ اس سادگی اور سلاست کے رواج کی بنیاد فورٹ ولیم کالج کے مصنفین نے رکھی۔ اس نثر میں سادگی اور سلاست تو پیدا ہو گئی مگر پوری زندگی اس میں موجود نہ تھی۔

مرزا غالب کی نثر اور فورٹ ولیم کالج کی نثر سادگی و سلاست کے لحاظ سے تو ایک دوسرے کے قریب ہے لیکن جس زندگی کے آثار فورٹ ولیم کالج کی نثر میں مفقود ہیں۔ غالب کی نثر میں وہ آثار پوری طرح پائے جاتے ہیں۔ غالب نے نثر اردو کو شخصیت، چلتے پھرتے خیالات اور شخصی جذبات کا ترجمان بنایا۔ غالب نے اردو نثر کو سادگی اور سلاست کے علاوہ ایک انفرادی اسلوب دیا۔ ان کی نثر میں زندگی جیتی جاگتی نظر آتی ہے۔ ان کی نثر میں ایسی بوقلمونی اور ایسی رنگا رنگی ہے اور اس طرح مختلف رجحانات اور شعاعیں اس سے نکلتی ہیں۔ جو بعد میں آنے والے تمام لوگوں نے ان کی نثر سے فائدہ اٹھایا ہے۔ ڈرامہ نگار، تاریخ نویس اور ناول نگار سبھی اس سے مستفید ہوئے ہیں۔ مرزا غالب پہلے نثر نگار ہیں جنھوں نے اردو نثر کو زندہ نثر بنایا۔ زندہ نثر کا مطلب یہ ہے کہ ان سے پہلے جتنی نثر بھی لکھی گئی وہ سب کی سب بیانیہ نثر یعنی قصے کہانیوں کی نثر تھی۔ مرزا غالب نے اپنے شخصی جذبات کو نثر میں منعکس کیا۔ زندگی اور اس کے مسائل کے لیے اپنی نثر کو زبان کا ترجمان بنایا۔ ان کی نثر زندہ احساس کی ترجمانی کرتی ہے۔

اس لیے وہ زندہ نثر ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی نثر اور غالب کی نثر میں یہی امتیازی فرق ہے۔ اس امتیاز کی وجہ سے ہم غالب کی نثر کو زیادہ موزوں سمجھتے ہیں۔

سر سید احمد خاں کی نثر میں اردو میں اسلوب نثر کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے مضامین میں پرانے اسلوب پر بہت تنقید کی ہے ان کا پرانے اسلوب نگارش پر بہت بڑا اعتراض یہ تھا کہ پرانے لکھنے والے اکثر تصنع اور بناوٹ سے کام لیتے ہیں اور وہ کچھ لکھتے ہیں جو ان کے دل میں نہیں ہوتا۔ بات کو صاف صاف اور سادہ زبان میں کہنے کی بجائے آراستہ وپیراستہ زبان میں ادا کرتے ہیں۔ ان کے ہاں تخیل پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ سر سید کا یہ اعتراض اپنی جگہ درست تھا لیکن فورٹ ولیم کالج نے سادگی اور سلاست کا آغاز کر دیا تھا اور غالب نے ایک قدم اور آگے بڑھا دیا تھا۔ ان کے اسلوبِ بیان میں سادگی اور سلاست کے باوجود بڑی معنویت پائی جاتی ہے۔

سر سید نے ایسا اسلوب نکالا جس میں ہر بات کو صاف صاف جیسی کہ دل میں موجود ہو، واضح انداز میں بیان کر دی جائے۔ ان کا خیال ہے کہ سچی انشاء پردازی وہ ہے جو سننے والے کی سمجھ میں فوراً آجائے اور اس میں جو مضمون ادا ہو، سچائی اور خلوص پر مبنی ہو۔ جو کچھ دل میں ہو، صفحۂ کاغذ پر منتقل کر دیا جائے۔ سر سید نے نثر نگاری کو جو نیا روپ دیا وہ یہ ہے کہ سر سید مدعا نگاری اور مطلب نویسی کے علمبردار تھے۔ انھوں نے مطلب کی بات کہنے، مدعا پر نظر رکھنے، انداز بیان کو ثانوی حیثیت دینے اور مضمون پر اصل توجہ صرف کرنے کے اصول پر زور دیا۔ انھوں نے فورٹ ولیم کالج اور غالب کی دی ہوئی سلاست وسادگی کو بھی برقرار رکھا۔

غالب نے اگرچہ اردو نثر کو زندگی کے قریب کر دیا تھا پھر بھی وہ صرف شخصی اظہار کا ذریعہ تھی اس میں اجتماعیت نہیں تھی۔ سر سید نے اردو نثر کو اجتماعیت عطا کی۔ زندگی کے ہر مسئلے اور معاملے کو بیان کرنے کے لیے اردو نثر کو ترجمان بنایا۔

سر سید کا دور اردو نثر کا زرین دور ہے۔ اس دور میں بڑے بڑے انشاء پرداز اور صاحبِ طرز ادیب پیدا ہوئے۔ ان انشاء پردازوں نے سر سید کی پیروی میں اردو نثر کو مختلف موضوعات اور مضامین سے مالا مال کر دیا۔ سر سید سے پہلے نثر صرف قصے کہانیوں تک محدود تھی۔ مرزا غالب نے اس میں جدت طرازی کی لیکن ان کی نثر بھی خطوط تک محدود رہی لیکن سر سید کی نثر اور ان کے عہد کی نثر میں سنجیدگی، متانت اور صالحیت پیدا ہوئی۔ علمی مسائل، مذہب، تعلیم، معاشرت، سیاست،

فلسفہ، تاریخ، سوانح، صحافت، الغرض نثر نے سب کی خدمت کی۔ اردو نثر نے اجتماعی رنگ اختیار کر لیا۔

سر سید نے جدید علوم و فنون کی کتابیں بھی اردو میں ترجمہ کروانے کی کوشش کی جس سے اردو نثر کو بڑی وسعت اور ترقی ملی۔ سر سید اور ان کے رفقائے کار کی بدولت اس دور کی نثر فکری لحاظ سے بہت بلند ہو گئی۔ مدعا نگاری اور مطلب نویسی اس کی اہم خصوصیت قرار پائی۔ سر سید کا دور اردو نثر کے ارتقاء میں گذشتہ تمام ادوار کے مقابلہ میں زیادہ اہم اور درخشندہ ہے۔

چیدہ چیدہ موضوعات

پر

مختصر نوٹس

سوال :- مندرجہ ذیل میں سے کسی ایک موضوع پر مختصر نوٹ لکھیئے :-

۱- برج بھاشا
۲- پراکرت
۳- ایہام گوئی
۴- شہر آشوب
۵- دہلی کالج
۶- ٹیگوری اردو

جواب :-

۱- برج بھاشا

چونکہ برج بھاشا اردو کی پڑوسن ہے اور بعض مصنفین نے اسے اردو کی ماں قرار دیا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ برج بھاشا کی اصلیت بیان کی جائے۔

برج بھاشا دراصل ضلع متھرا کی زبان ہے متھرا سے نکل کر اس نے اتنی وسعت اختیار کر لی کہ آگرہ بھرت پور، دھول پور، قرولی، مغربی علاقہ، ریاست گوالیار، مشرقی علاقہ ریاست جے پور، گوڑگاؤں، بلند شہر، علی گڑھ۔ اٹہ، مین پوری، بدایوں، بریلی اور نینی تال تک پھیل گئی اور مختلف مقامات میں اس کے مختلف نام رکھ دیے گئے۔ مثلاً مشرقی علاقے میں جہاں اس کا قنوجی زبان سے ملاپ ہوا اسے انتربیدی کہتے ہیں بیکرواڑہ راجپوتوں کے علاقوں میں یہ بیکرواڑی کہلاتی ہے۔ قرولی علاقہ گوالیار میں اسے جادوبانی کہتے ہیں۔ بھرت پور کے جنوبی علاقے قرولی خاص اور مشرقی علاقہ جے پور میں اسے ڈانگی سے موسوم کیا گیا ہے۔

قدیم زمانے میں برج بھاشا نے شاعری کی گود میں پرورش پائی ہے۔ چونکہ جذبات کے بیان کے لیے یہ زبان بہت موزوں ہے اس لیے ہندوستان کے شاعر اسی زبان میں شعر کہتے رہے۔ اس زبان کی مندرجہ بالا تقسیم مغربی مصنفین نے کی ہے۔ مسلمان اس تقسیم کو نہیں مانتے۔ وہ سارے ہندوستان کی

زبان کو برج بھاشا ہی قرار دیتے ہیں اور اسے ہندی کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ مسلمانوں نے قنوجی، اودھی اور بندیلی کو بھی ہندی ہی میں داخل کر لیا تھا۔ چنانچہ ہندی بھی اسے سارے ہندوستان کی زبان سمجھتے تھے۔

مسلمانوں نے برج بھاشا کو بھی ترقی دی۔ مسلمان فارسی سے شعر و ادب اور تاریخ و انشاء کا کام لیتے تھے۔ اردو کو لین دین اور عام میل جول میں استعمال کرتے اور بھاشا میں موسیقی اور شعر لکھتے تھے خلجیوں اور تغلقوں کے عہد میں فارسی پر زوال آنا شروع ہوا اور بھاشا کی طرف زیادہ توجہ ہوگئی، اردو بیچاری لین دین اور میل جول کی ضرورتیں پوری کرتی رہی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمانوں میں ہندی میں شعر کہنے والے زیادہ ہوگئے۔ جن میں صوفی اور غیر صوفی سب شامل تھے لیکن آج ان شعراء میں سے اکثر کا ہندی کلام عدم توجہ کی وجہ سے ضائع ہوگیا۔ کیونکہ مغلوں کے زوال کے دور میں اردو کا ستارہ چمکا اور مسلمانوں کو اردو شعر کہنے کا شوق پیدا ہوا۔ اور اردو شعراء کی غوغا آرائی میں ہندی شعراء کا کلام نظر انداز ہو کر ختم ہوگیا۔

برج اور پنجابی و اردو کا فرق

اردو اور پنجابی میں مصدر کی علامت لفظ "نا" ہے برج میں مصدر کی علامت "وو" یا "نو" ہے

مثلاً ہوئیو (ہونا) چلنو (چلنا)

پنجابی اور اردو میں اسماء و افعال اور اسمائے صفات کے آخر میں جہاں الف ہوتا ہے، برج میں وہاں واؤ مجہول لگاتے ہیں۔ جیسے اپنو (اپنا)، تھاریو (تھارا) چلیو (چلا) یا واؤ معروف ہوتا ہے جیسے غلامو (غلام)، شیطانو (شیطان)

اردو اور پنجابی میں مستقبل کے آخر میں "گا" آتا ہے مگر برج میں "گو" آتا ہے جیسے ماروں گو (ماروں گا)، مصدر میں اردو علامت نا "نو" سے اور مستقبل میں علامت گا "گو" سے بدل گئی ہے۔

"ہے" کی گردان پنجابی، اردو اور برج میں تقریباً یکساں ہے۔ ماضی ناتمام میں برج میں تھا کی بجائے "ہو" آتا ہے۔ مثلاً موں مارے ہو۔ (میں مارتا تھا) حال میں کم فرق ہے۔ مثلاً موں مارے ہوں (میں مارتا ہوں) مستقبل میں بھی کم فرق ہے مثلاً موں مارونگو (میں ماروں گا) برج میں جمع کے لیے نون کا اضافہ کر دیتے ہیں مثلاً کانن (دکان کی جمع) باتن (باتیں) گائن (گائے کی جمع گائیں) گھاٹن (گھاٹ کی جمع)، چورن (چور کی جمع) گوالن (گوالے کی جمع) موتن (موتی کی جمع)

برج میں "سے" کے معنی میں "ین"، یا "نی"، یا "نوں" آتا ہے۔ یعنی بھوک سے کہتا ہو۔۔۔۔

تو کہیں گے۔ بھوکیں، یا بھوکتی یا بھوکتوں۔

برج میں "کا" اور "کے" کے معنیٰ میں "کو" آتا ہے جیسے گل پھولن کو ہار (گلے میں پھولوں کے ہار) پھول کے ساتھ نون جمع کی ہے۔ گھوڑن کو یعنی گھوڑوں کا یا گھوڑوں کے۔

حرف "نے" اردو اور پنجابی میں تو فعل متعدی کے ساتھ آتا ہے مگر برج میں فعل لازم کے ساتھ آتا ہے۔ جیسے بٹیلنے چلیو (یعنی بیٹا چلا) اردو میں بٹیانے چلا کہنا غلط ہوگا) جو الفاظ اردو میں "ڑے" سے ہیں، برج میں "ڑے" سے لکھے جاتے ہیں۔ اردو میں لڑی، برج میں لری، اردو میں لڑائی، برج میں لرائی۔ اردو میں جوڑی، برج میں جوری بولتے ہیں کبھی اردو کی "ڑ" برج میں "ڈال" سے بدلتی ہے جیسے اردو میں بڑا، برج میں بڈا۔ اردو میں گاڑی، برج میں گاڈی، اردو میں گاڑنا، برج میں گاڈنا۔

یہ خیال کہ اردو برج سے نکلی ہے، شاید بعض الفاظ کی مماثلت کی وجہ سے پیدا ہوا۔ ورنہ اردو کو پنجابی سے بہت زیادہ مماثلت ہے اور اردو کے صرفی قواعد تو تمام تر پنجابی کی صرف کا چربا ہیں۔ جیسا کہ ہم پچھلے ابواب میں بیان کر چکے ہیں۔ ممکن ہے مسلمانوں کے عہد سے پہلے دہلی کی زبان برج بھاشا ہو لیکن جب مسلمان پنجاب سے دہلی میں منتقل ہوئے تو وہ اپنے ساتھ ایک زبان بھی لائے۔ رفتہ رفتہ برج کی ہمسائیگی کی وجہ سے اس میں برج کے بہت سے الفاظ شامل ہو گئے۔ اور رفتہ رفتہ پنجابی کے الفاظ پرانے ہونے کی وجہ سے نکلتے گئے۔ بعد کے لوگوں کو زبان کی تاریخ موجود نہ ہونے کی وجہ سے یہ گمان ہو گیا کہ اردو زبان فارسی اور برج کے ملاپ ہی سے پیدا ہوئی۔

۲۔ پراکرت

پراکرت کب وجود میں آئی۔ سنسکرت کی موجودگی میں اس کی کیا حیثیت تھی؟ ان چیزوں کے متعلق ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"عام بول چال کی آریائی زبان سنسکرت کے مقابلہ میں ایک خودرو زبان تھی۔ اس کا نام سنسکرت کے مقابلہ میں پراکرت رکھا گیا جس کے معنیٰ خودرو کے ہیں۔ گویا یہ زبان خودرو اور بے تکلف بولی جاتی تھی۔ پراکرت کسی خاص زبان یا بولی کا نام نہیں بلکہ عوامی بولی ہے۔ اس کے مختلف علاقوں میں مختلف روپ تھے اس لیے علاقے علاقے کی پراکرت میں فرق پیدا ہو گیا تھا اور پراکرتوں کی کئی صورتیں بن گئیں۔ مثلاً مگدھ کے علاقے میں ماگدھی، شورسینی۔ یعنی برج اور اس کے آس پاس کے علاقوں میں شورسینی، کشمیر اور شمال کے بعض علاقوں میں پیشاچی پراکرتیں بولی جاتی تھیں۔

ان کے علاوہ ایک ایسی بولی تھی جو کسی خاص علاقہ کی بولی نہ تھی لیکن کم و بیش ہر علاقے میں بولی اور سمجھی جاتی تھی اسے مہاراشٹری کہتے ہیں۔

اب پراکرت کی دو صورتیں ہوگئیں۔ بعض پراکرتوں نے ترقی کی اور وہ بولی کی حد سے نکل کر ادبی زبان بن گئیں جیسے ماگدھی پراکرت کی شکل پالی زبان میں نظر آتی ہے یا شورسینی کی صورت مغربی ہندی ہے۔ ایسی پراکرتوں کی شکل و صورت کے ساتھ ساتھ ایک عوامی صورت بھی باقی رہی۔ اس پراکرت کا "اپ بھرنش روپ" کہتے یعنی ماگدھی پراکرت کی ادبی صورت پالی۔ اور اس کا عوامی روپ ماگدھی اپ بھرنش ہے۔ بعض بولیاں ادبی درجے کو نہ پہنچ سکیں اور آج تک بولیوں کی حد تک محدود ہیں۔ ان کی مثال پیشاچی پراکرت کی مختلف بولیاں ہیں۔ جو اب کشمیر گلگت وغیرہ کے علاقے میں بولی جاتی ہیں۔

پروفیسر ویبر کی تحقیقات کی رُو سے چھٹی صدی عیسوی میں بھارت میں بیس سے زیادہ پراکرت زبانیں بولی جاتی تھیں۔ جن میں سے پانچ یہ ہیں:۔

"پالی، جینی، مہاراشٹری، شورسینی اور ماگدھی"۔

۲۔ ایہام گوئی

ایہام کے لفظی معنی ہیں وہم میں ڈالنا۔ علم بدیع کی اصطلاح میں ایہام سے مراد یہ ہے کہ کلام میں ایسا لفظ لایا جائے جس کے دو معنی ہوں۔ ایک معنی قریب اور دوسرے معنی بعید۔ کلام کو سن کر پڑھ کر یہ خیال ہو کہ معنی قریب مراد ہیں مگر ذرا غور کرنے پر معلوم ہو کہ اس کے دوسرے معنی ہیں یعنی شاعر کی مراد معنی بعید سے ہے۔ مثلاً:۔

جلتے ہیں تیرے سائے میں سب شیخ و برہمن
آباد تجھی سے تو ہے گھر دیر و حرم کا

اس کے رخسار کو دیکھ کر جیتا ہوں
عارضی میری زندگانی ہے

ہجر میں گھل گھل کر آدھا ہوگیا
اے مسیحا اب میں موسا ہوگیا

اردو میں ایہام گوئی کی صفت کچھ تو فارسی شاعری کے اثر سے اور کچھ سنسکرت اور بھاشا کی تقلید میں آئی۔ ہندی شاعری میں ذو معنی الفاظ کا استعمال عام ہے۔ فارسی گو شعرا بھی نازک خیالی اور مضمون آفرینی پر زور دیتے تھے اس صورت میں وہ صنعت تعلیل استعمال عام کرتے تھے۔

اردو میں ایہام گوئی کے رواج پانے کی دو وجوہات ہیں۔ ان وجوہات پر روشنی ڈالتے ہوئے

ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں :-

" ایہام گوئی کے رواج پانے کی دو وجوہات ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہر ایسے دور میں جب محفلِ نشاط گرم ہو اور عیش و مستی کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول ہو تو ان کے پہلودار استعمال کی طرف ذہن منتقل ہونے لگتا ہے۔ عشق و عاشقی داخلی جذبہ کے ساتھ ایک اجتماعی عیش و نشاط کا موضوع بن جاتی ہے۔ اور کلیۂ احزاں کی بجائے میلوں ٹھیلوں، مجلسوں اور محفلوں میں بھی زیرِ بحث کرتی ہے اور عشق کا بیان رمز و کنایہ میں مزہ دیتا ہے۔ اس لیے پہلودار الفاظ کا استعمال لامحالہ زیادہ ہونے لگتا ہے۔ ایسے دور میں جب محفلیں آباد ہوں اور اجتماعی زندگی کا راگ رنگ ہر طرف بکھرا ہوا ہو، ضلع جگت اور ذو معنی الفاظ سے پھبتی، کنایہ اور بدیہہ گوئی میں لطف پیدا ہو جاتا ہے۔"

ایہام گوئی کے شعراء کے لیے ایک طرف ہندی اور فارسی شاعری کے اثرات نے کام کیا اور دوسری طرف خود ریختہ کی ابتدائی شاعری کا تقاضا یہ تھا کہ اس کی شعری اور لسانی پیکر تراشی کی جائے۔ الفاظ کی اضافی اور معنوی اہمیت کا احساس پیدا ہو اور اس احساس کو اس دور کی مجلسی زندگی اور عشق و عاشقی کے ہنگاموں نے تاریخی بنیادیں بخش دیں اور شاعری صنعت گوئی میں پھنس گئی۔

ایہام گو شاعروں نے اس بات پر غور کیا کہ ایک لفظ معنوی حیثیت سے کتنا پہلودار ہو سکتا ہے اور بیک وقت کتنے مفہوم ادا کر سکتا ہے۔ الفاظ کس طرح ایک دوسرے سے مل کر مفہوم کو بدل لیتے ہیں، محاورہ کا جزو بن کر لفظ میں کیا تبدیلی آ سکتی ہے۔ ان تمام باتوں کی طرف ایہام گو شاعروں نے توجہ کی اور لفظ کے مختلف پہلوؤں کو واضح کیا :-

دیکھ تجھ کو سب کہیں گے مور کھ — کیوں منڈھاتا ہے زلف کو پیارے

کیا تیغِ ستم سے اس کے نہیں دو — فلک نے جس کو دیکھا جگ میں یکتا

ان بتوں کو ہم فقیروں سے کہو کیا کام ہے

یہ تو طالب زر کے ہیں اور یاں خدا کا نام ہے

کچھ عرصہ تو اردو شاعری میں ایہام گوئی کا ڈنکا بجتا رہا۔ پھر اس کے خلاف ردِ عمل شروع ہو گیا ہے اور شاعروں نے ایہام گوئی کے خلاف سخت احتجاج کیا اس احتجاج کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری میں ایہام گوئی کا خاتمہ ہو گیا۔ شاعروں نے محسوس کیا کہ ایہام گوئی خیالات کے اظہار میں رکاوٹ کا کام

دیتی ہے۔ ایہام گوئی جذبے کی بے ساختگی کو بھی روکتی ہے۔شاعر اپنے خیالات اور احساسات کے براہِ راست اظہار کی جگہ الفاظ کی پیچیدگیوں میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ ذو معنی الفاظ کی تلاش، رعایت لفظی اور مشکل پسندی کے چکر میں شاعری محض الفاظ کا گورکھ دھندا بن کر رہ جاتی ہے۔ ایہام گوئی فطری جذبات کے اظہار میں حائل ہوتی ہے۔

۴۔ شہر آشوب

ہر زبان کے ادب میں مخصوص مواقع پہ کہے جانے والے اشعار کو فنی طور پر مختلف ناموں سے پکارا جاتا ہے اور ان کا اسلوب بھی مخصوص ہوتا ہے۔ کوئی قصیدہ کہتا ہے کوئی مرثیہ۔ یعنی جب کسی کی تعریف مقصود ہو تو ستائشی اشعار کو قصیدہ کے نام سے یاد کیا جانے لگا۔ پھر اس صنفِ سخن کے چند ایک اصول مرتب کر دیے گئے۔ اسی طرح جب کسی مرحوم کی یاد میں صفات اشعار میں بیان کی جاتے لگیں۔ ان اشعار میں مرحوم کے بارے میں افسوس کا اظہار کیا جاتے لگا۔ تو ان اشعار کو مرثیہ کا نام دیا جانے لگا۔ علیٰ ہذا القیاس مختلف مواقع پر مختلف اصناف سخن کے نام سے مخصوص کر دیے گئے۔

شہر آشوب ان اشعار کے مجموعے کو کہتے ہیں جو کوئی شاعر کسی شہر کے اجڑ جانے کے بعد اس شہر کے مرثیہ کے طور پہ کہے جائیں۔ دہلی کئی بار اُجڑی اور کئی بار شعراء نے اس کے اجڑنے کے مناظر کھینچے۔

سوداؔ نے بالخصوص دہلی کے اجڑنے کے دلدوز نقشے کھینچے۔ غالبؔ نے بھی دہلی کو یاد کیا۔ اسی طرح مختلف اردو شعراء نے ہندوستان کے مختلف شہروں کے اجڑنے پر ہیئات و واویلا کا اظہار کیا ہے۔ ان اشعار کو شعری فن میں "شہر آشوب" کے نام سے یاد کیا جانے لگا۔

ویسے لفظ شہر آشوب اپنے لغوی معنی میں بھی اپنی حقیقت کی غمازی کرتا ہے۔ آشوب کے لغوی معنی پریشانی، تکلیف اور بدحالی کے ہیں۔ جب کوئی شہر ان مصائب کی بنا پر بربادی کا شکار ہو جاتا ہے تو اس کے بارے میں اہل سخن اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں اور شعروں میں اس شہر کی عظمت رفتہ کو یاد کرتے ہیں۔ یہ عنصر دراصل سب سے پہلے فارسی ادب سے لیا گیا۔ فارسی زبان میں سب سے زیادہ مؤثر شہر آشوب خاقانی نے مداین کی تباہی پر لکھے اور ان کی تقلید میں اردو ادب میں بھی شہر آشوب کا رواج پڑا۔

جہاں تک اس صنفِ سخن کی ساخت کا تعلق ہے، یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ فنی طور پر اس نظم پر تمام وہ قیود عائد ہوتی ہیں جو ایک مرثیہ لکھنے کے لیے ہیں۔ نفس مضمون کے علاوہ مرثیہ گوئی پر

وہی شعری قیود عائد ہوتی ہیں جو ایک قصیدہ کے لیے مخصوص کر دی گئی ہیں۔

واسوخت

یہ ایک فطری اصول ہے کہ ہر عاشق میں عاجزی اور انکساری کا عنصر قدرت کی طرف سے ودیعت ہوا ہے اور شعراء نے اس عنصر کو اس قدر افراط سے گوناگوں انداز میں پیش کیا ہے کہ عاشق کا وجود زمین زیر پا اور معشوق کا مرتبہ آسمان کی بلندیوں پر متعین کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر مرتبہ ایک عاشق معشوق کی گلیوں کا کتّا بنا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ وہ محبوب کی ہر ایک جزو کو عرش بریں کا ایک ٹکڑا مقدس سمجھتا ہے۔ اس کے ذہن میں دنیا ومافیہا کی تمام اہم چیزیں ہیچ ہیں۔ اس کے سامنے اپنی زندگی کا نصب العین محبوب کی خوشنودی کا حصول ہے اس خوشنودی اور وفا کے حاصل کرنے کے لیے وہ محبوب کی ہر فرمائش پوری کرنے کو تیار ہوتا ہے وہ اس کے ایک تبسّم کے صدقے جان کی بازی لگانے کو پسند کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی خاطر دنیا میں ذلیل ترین زندگی گزارنے پر تیار ہوتا ہے۔ وہ اپنا تن من دھن سب کچھ قربان کرنے کو تیار ہوتا ہے۔ اور عملی طور پر اس کے لیے پہاڑ کھود کر دودھ کی نہریں نکال کر اپنے عزم کا ثبوت دینے کو تیار ہوتا ہے۔ گرم صحراؤں اور سنسان جنگلوں میں زندگی گزارنا قبول کرتا ہے لیکن ان تمام قربانیوں کی پیشکش کے باوجود اگر اس کی محبت کا جواب اثبات میں نہ ملے تو مایوسی اور بے بسی کی ایک زبردست بجلی اس پر گرتی ہے۔ جس سے اس کی طبیعت میں کسی قدر مدافعت کا عنصر پیدا ہوتا ہے' اس عنصر کے بیدار ہوتے پر عاشق دل جلی باتیں کرتا ہے اور محبوب کے خلاف گلہ کے سیلاب کے بند کو توڑ دیتا ہے۔

شاعر اس کی مدد کو پہنچتا ہے تو محبوب کے خلاف اس کی جفا کا تذکرہ دلسوز انداز میں کرتا ہے اس تذکرہ کا وسیلہ ایک غزل کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے جس میں شاعر ایسے شعر بیان کرتا ہے جس سے قاری واضح طور پر محسوس کرتا ہے کہ شاعر محبوب کی جفا کاریوں سے تنگ آگیا ہے۔ اور اب اس میں زیادہ خوشامد یا انکساری کی قوت باقی نہیں رہی۔ اس کی بجائے وہ گلہ گزاری بلکہ اس سے نفرت کے اظہار سے دل کو مطمئن کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ محبوب کو اس کے حسن کے انجام سے ڈراتا ہے۔ وہ ڈوبتے سورج کو وقت شام کی یاد دلاتا ہے وہ جوانی کی بے ثباتی اور حسن کے زوال کی داستانیں بیان کرتا ہے۔ وہ تاریخی عظمتوں کے انحطاط کا ذکر کرتا ہے اور وہ عاجزی کا بول بالا ہونے کی تائید کرتا ہے۔ یہ تمام باتیں جل کر دل سے نکلتی ہیں۔ اشعار میں اس قسم کے جذبات کے اظہار کو واسوخت کا نام دیا گیا ہے۔ اردو ادب میں تقریباً تمام غزل گو شعراء نے واسوخت کہی ہے۔

۵۔ دہلی کالج

جدید علوم کی ترویج کے لیے دہلی کالج کا قیام عمل میں لایا گیا۔ اس کالج کے قیام سے جدید علوم وفنون کی ترویج میں خاص مدد ملی۔ اس کالج میں ۱۸۲۷ء میں ایک درجہ انگریزی کا بھی کھل گیا۔ اگرچہ ملک میں انگریزی کی مخالفت کا چرچا عام تھا۔ لوگوں کو تلقین کی جاتی تھی کہ وہ انگریزی زبان پڑھنے سے گریز کریں۔ لیکن اس کے باوجود انگریزی پڑھنے والے طلباء کی تعداد بہت زیادہ تھی۔ ان سے کوئی فیس نہ لی جاتی تھی۔ ان کے اندر انگریزی پڑھنے کا شوق پیدا کرنے اور تحصیل علم کے جذبے کو اکسانے کے لیے وظائف دیے جاتے تھے۔

دہلی کالج میں مغربی علوم کے ساتھ ایک مشرقی صیغہ بھی تھا۔ انگریزی زبان سے لوگوں کو نفرت بھی۔ مگر مغربی علوم اور ریاضی کا علم حاصل کرنے کے بہت شائق تھے۔

مشرقی صیغہ میں عربی وفارسی کی تعلیم اردو زبان کی وساطت سے ہوتی تھی۔ اس کالج سے فارغ التحصیل لوگوں سے بعض نے بہت شہرت پائی۔ انھوں نے اردو زبان کی آئندہ توسیع و ترقی کے لیے بہت کام کیا۔ دہلی کالج میں تعلیم حاصل کرنے والوں میں سے جنھوں نے ملک وقوم میں بہت نام پیدا کیا اور اردو ادب کو بہت ترقی دی۔ بہت سی کتابوں کی تصنیف کی۔ اور ان میں مولوی نذیر احمد ماسٹر پیارے لال آشوب، مولانا آزاد، مولانا حالی اور مولوی ذکاء اللہ کے نام پیش کیے جا سکتے ہیں۔

۱۸۴۲ء میں دلی کالج کی سرپرستی میں ایک ادبی انجمن کا قیام عمل میں لایا گیا۔ جس کے روح رواں پروفیسر رام چندر اور مولانا صہبائی تھے۔ اس انجمن کی کوششوں سے بہت مفید کتابیں شائع ہوئیں۔

دہلی کالج کے اثرات بہت دور رس ثابت ہوئے۔ درحقیقت اس ادارہ کے قیام نے ہندوستان کے اہلِ علم افراد میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ ان کے ذہنوں میں ہلچل مچادی۔ سرسید احمد خاں، نذیر احمد، مولوی ذکاء اللہ، آزاد اور دوسرے بڑے مسلمان ادیب اور مفکر اسی ادارہ کے فارغ التحصیل تھے۔ سرسید کے ذہن کو یہیں سے جِلا ملی۔ نذیر احمد کی وسعت نظری بھی اس کالج کی مرہونِ منت ہے۔

نتیجے کے اعتبار سے اس کالج کے قیام کا واحد مقصد یہ تھا کہ ہندوستان کے ذہین طبقے کے لوگوں کو انگریزی تعلیم وتہذیب کے شیریں ثمرات سے آگاہ کیا جائے اور ان کو اپنے مذہب اور تہذیب سے بیگانہ ونفور کیا جائے۔

۶۔ٹیگوری اُردو

ٹیگوری اردو کو خیالی اردو بھی کہتے ہیں۔ اس طرز اسلوب کو ابندرا ناتھ ٹیگور سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یعنی ٹیگور نے زبان کا جو انداز اپنی تخلیقات گیتان جلی وغیرہ میں اختیار کیا تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ٹیگوری اردو میں لکھنے والے اس رنگ میں کامیاب نہ ہو سکے کیونکہ وہ ٹیگور یا مشہور انگریزان پردازوں کا تتبع نہیں کرتے۔ بلکہ نقالی کرتے ہیں۔ جو مضحکہ خیز بن جاتی ہے۔ ان کے کلام میں وہ محاسن نہیں پائے جاتے یہ نقال نہ تو تصوف سے واقف ہیں اور نہ ان میں تخیل کی اصل روح ہے۔

اس قسم کی نثر کی ابتداء افسانہ نویسی سے ہوتی ہے۔ لوگوں نے شروع شروع میں اس رنگ کو پذیرائی بخشی۔ نت نئی راہیں استعمال کی گئیں۔ نئی معلومات کے راستے کھل گئے۔ مضامین میں وسعت اور تنوع کی وجہ سے رنگین بیانی کے جوہر دکھانے کے لیے بہت سے لوگ اس میدان میں آگئے اور اپنی نثر کو شاعری کے روپ میں پیش کرنے لگے۔ اس طرح وہ عروض کی مشقت سے بچ گئے۔ انھوں نے جدت طرازی کے خیال سے بھی تو عبارت عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کا مجموعہ بنا دیا اور کبھی جدت ادا کے لیے نئے نئے الفاظ اور تراکیب تراشی گئیں اور بعض اوقات صرفی نحوی تبدیلیاں کر کے زبان کو معجون اسطوخودوس بنا دیا گیا۔ عجیب و غریب مضامین اختیار کیے گئے۔ دیو مالاؤں کو کھنگالا گیا اور ان کے ذریعے ادب کو مافوق الفطرت بنانے کی کوشش کی گئی۔ بے جان اشیاء کو خطاب کرتے ہوئے ایسے جذبات کا اظہار کیا گیا کہ انھیں پڑھ کر ہنسی آتی ہے۔ اسے ہم صرف ادبی رنگ بازی کہہ سکتے ہیں یا شعبدہ گری کے کرتب، لیکن ایسے مضامین اگر کسی ماہر فن کے قلم سے کاغذ پر منتقل ہوں تو رنگ و حسن اور ترنم کے حسین رنگ فضا میں بکھر جاتے ہیں لیکن مبتدی لوگوں کے ہاتھوں میں یہ فن ذلیل ہو رہا ہے۔

سوال:۔ مندرجہ ذیل شخصیات پر مختصر نوٹ لکھیے۔

۱۔ علامہ محمود شیرانی

۲۔ محسن الملک

۳۔ سید امیر علی

۴۔ مولانا ابوالکلام آزاد

۵۔ مولانا محمد قاسم نانوتوی

۶۔ خواجہ بندہ نواز گیسودراز

۷۔ معین الدین اجمیری

۸۔ کرنل ہالرائیڈ

۹۔ منشی سجاد حسین۔

جواب:۔

۱۔ علامہ محمود شیرانی

علامہ حافظ محمود شیرانی مرحوم ۱۸۸۰ء میں ریاست ٹونک (ہند) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد محمد اسمٰعیل خان کا اصلی وطن ریاست جودھ پور مارواڑ تھا۔ جہاں شیرانیوں کی "ڈھانی" کے نام کی بستی آباد تھی۔ ٹونک میں ان کے والد کی جاگیر تھی۔ شیرانی سرحدی پٹھانوں کا ایک قبیلہ ہے جو جنوبی وزیرستان میں آباد ہے۔ اس خاندان کے بعض افراد ہندوستان میں آ کر راجپوتانے میں آباد ہو گئے تھے۔

علامہ محمود شیرانی کو پہلے قرآن مجید حفظ کرایا گیا۔ فارسی اپنے والد سے پڑھتے رہے۔ ۱۸۹۵ء میں تکمیل تعلیم کے لیے لاہور آئے۔ ۱۸۹۹ء میں منشی فاضل پاس کر کے ٹونک واپس چلے گئے۔ ۱۹۰۴ء میں اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلستان گئے۔ اس زمانے میں حضرت علامہ اقبال اور سر عبدالقادر مرحوم بھی انگلستان میں تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ ان اصحاب سے علامہ شیرانی کی خوب صحبتیں رہیں۔

علامہ محمود شیرانی نے انگلستان میں انگریزی کے ابتدائی دو تین امتحان ہی پاس کیے تھے کہ ان کے والد فوت ہو گئے۔ بھائیوں نے خرچ بھیجنا بند کر دیا۔ بعض احباب کی سعی و سفارش سے سر ٹامس ارنلڈ نے انھیں کسی فنڈ سے وظیفہ دلا دیا۔ اور علمی تحقیق میں اپنا مددگار بنا لیا۔ اس کے علاوہ لندن کی مشہور تاجر فرم لیوزک کمپنی نے حافظ صاحب کو مشرقی مخطوطات اور دوسری اشیاء کے خریدنے پر مامور کر دیا۔ اس خرید پر کمشن ملتا تھا۔ ۱۹۱۳ء میں وہ واپس ہندوستان آگئے۔ خیال تھا کہ جائیداد کی تقسیم کا جھگڑا ختم کر کے واپس انگلستان چلے جائیں گے لیکن ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگ عظیم جاری ہو گئی۔ اس لیے وہ پھر انگلستان نہ جا سکے۔

۱۹۲۱ء میں حافظ صاحب تلاشِ معاش کے لیے لاہور آئے۔ یہاں علامہ اقبال اور سر عبدالقادر کی کوشش سے حافظ صاحب کو اسلامیہ کالج میں اردو اور فارسی کے لیکچرار کی جگہ مل گئی۔ علامہ کئی سال تک اسلامیہ کالج میں پروفیسر رہے۔ اسی زمانے میں ان کے کئی محققانہ مضامین رسالہ اردو میں شائع ہوئے جن سے علمی حلقوں میں ان کی تحقیق علمی کی دھوم مچ گئی۔ ۱۹۲۸ء میں آپ نے یہ کتاب "پنجاب میں اردو" شائع کی۔ اسی اثنا میں آپ اورنٹیل کالج میں پروفیسر مقرر ہو گئے اور ۱۵ نومبر ۱۹۴۰ء

کو اس کالج سے ریٹائر ہوئے۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق نے انھیں انجمن ترقی اردو کے کام کے لیے دہلی بلا لیا۔ چند مہینے وہاں کام کیا تھا کہ بیمار ہو گئے اور وطن جانے پر مجبور ہوئے۔

حافظ صاحب ۱۹۳۸ء سے ضیق النفس کے مرض میں مبتلا تھے۔ علاج کے باوجود مرض میں افاقہ نہ ہوا۔ آخر کار ۱۵ فروری ۱۹۴۶ء کو ۶۵ برس کی عمر میں وفات پا گئے۔ ان کے اکلوتے بیٹے اختر شیرانی مرحوم مشہور رومانی شاعر تھے۔ باپ کی وفات کے بعد پاکستان (لاہور) میں واپس آ گئے لیکن جلد ہی مرض الموت میں مبتلا ہو کر ستمبر ۱۹۴۸ء میں فوت ہو گئے۔

علامہ محمود شیرانی کو قدیم کتب اور قدیم سکّے جمع کرنے کا بہت شوق تھا۔ انھوں نے کم و بیش ۲۰ ہزار روپے کی مالیت کی قلمی اور قدیم کتابیں اور اسی ہی مالیت کے سکے جمع کیے۔ ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد انھوں نے پانچ ہزار نایاب کتابوں کا ذخیرہ معمولی رقم کے معاوضے میں پنجاب یونیورسٹی کے حوالے کر دیا۔ علامہ نہایت منکسر المزاج، نیک دل اور مخلص انسان تھے۔ دوست کے جاں نثار اور شاگردوں کے لیے سایۂ رحمت تھے۔

انھوں نے علامہ شبلی کی شعر العجم پر تنقید بھی لکھی تھی۔ انھوں نے ایک تحقیقی مقالے میں اس امر سے انکار کیا تھا کہ پرتھی راج راسہ چند کوی شاعر نے لکھا۔ انھوں نے ثابت کر دیا کہ خالق باری امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے بلکہ کسی اور خسرو شاہ نامی شخص کی لکھی تھی۔ "پنجاب میں اردو" کے علاوہ علامہ نے اور بہت سے تحقیقی مقالے زبان اردو کے متعلق لکھے۔ جو ملک بھر کے رسائل میں شائع ہوتے رہے۔

۲۔ محسن الملک

قوم کے اس محسن کا نام سید مہدی علی تھا۔ وہ ۱۸۳۷ء میں بمقام اٹاوہ پیدا ہوئے تھے۔ اسلامی مدارس میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد دس روپیہ ماہوار پر ملازم ہوئے۔ لیکن ذاتی قابلیت کی بدولت جلد ترقی کر کے تحصیلدار ہو گئے۔ اور ۱۸۶۷ء میں ڈپٹی کلکٹری کے امتحان میں اول آئے۔ ۱۸۷۱ء میں سر سالار جنگ وزیر اعظم حیدر آباد نے انھیں ریاست میں انسپکٹر جنرل آف ریونیو مقرر کیا۔ یہاں انھوں نے بڑی قابلیت کا اظہار کیا چنانچہ انھیں منیر نواز جنگ محسن الدولہ محسن الملک کا خطاب ملا۔ اور ۱۸۹۳ء میں پنشن لے کر علی گڑھ آ گئے اور سر سید کے دست راست بن گئے۔ حالی نے لکھا ہے کہ کالج اور قومی کاموں کی گاڑی ہانکنے میں برابر کی جوڑ تھی۔ شبلی بھی ان کو سر سید کے کاموں میں برابر کا شریک سمجھتے تھے۔

سرسید سے مسلمانوں کو یہ شکایت بھی کہ ان کا طرزِ عمل تحکمانہ تھا۔ علاوہ بریں ان کے مذہبی عقائد سے بھی اکثر اصحاب کو اختلاف تھا۔ اس لیے زیرِ قیادت کام کرنا بعض حضرات کو بار خاطر تھا۔ لیکن محسن الملک ہر شخص کی دلداری کرتے تھے اور انھیں مل کر کام کرنے کا ڈھنگ آتا تھا۔ چنانچہ انھوں نے کالج کے اکثر مخالفوں کو کالج کا ہمدرد بنا دیا اور سارے مسلمان کالج کو قومی ادارہ سمجھنے لگے۔

چونکہ محسن الملک سرسید کے سیاسی جانشین بھی تھے۔ اس سلسلہ میں انھیں دو بڑے معرکوں میں بھی حصہ لینا پڑا۔ پہلا معرکہ "اردو ہندی قضیہ" تھا اس کے متعلق مولوی عبدالحق سیکرٹری انجمن ترقی اردو نے ایک جگہ یہ لکھا ہے کہ جب اردو کی مخالفت نے زور پکڑا۔ تو اس کی حمایت میں لکھنؤ میں ایک جلسہ ہوا۔ جس میں محسن الملک نے بڑی زبردست تقریر کی۔ سر انیٹونی میکڈانل لفٹننٹ گورنر یوپی ہندی کا بڑا حامی تھا۔ اس نے نواب صاحب کو ایسی دھمکی دی کہ انھیں اردو کی حمایت سے دست بردار ہونا پڑا۔ ان کی یہ کمزوری نہایت قابلِ افسوس ہے۔

مولوی عبدالحق کا یہ بیان صحیح نہیں ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ ۱۹۰۰ء میں گورنر نے حکم دیا کہ اردو کے ساتھ ساتھ ہندی بھی دفتری زبان قرار دی جائے۔ علی گڑھ میں اس حکم کے خلاف ایک عرضداشت حکومت کے پاس بھیجنے کے لیے جلسہ کیا گیا جس کے صدر نواب لطف علیخاں رئیس چھتاری تھے۔ اس جلسہ پر گورنر نے ناراضگی کا اظہار کیا۔ چنانچہ لطف علیخان فوراً کنارہ کش ہو گئے۔ مگر محسن الملک نے لکھنؤ میں وہ جلسہ منعقد کیا جس کا ذکر مولوی عبدالحق نے کیا ہے۔

اس پر گورنر اور بگڑا اور اس نے دھمکی دی کہ اگر ایجیٹیشن بند نہ کی گئی تو کالج کی سرکاری گرانٹ بند کر دی جائے گی۔ نواب محسن الملک نے مصلحت بینی پر قومی جذبات کو مقدم رکھا اور اردو کی حمایت سے دستبردار ہو جاتے کی بجائے کالج کی سیکرٹری شپ سے استعفیٰ دے دیا۔

چونکہ اس وقت کالج کی حالت بہت نازک تھی اور مسلمانوں میں کوئی شخص ایسا نہ تھا جو محسن الملک کا جانشین بن سکے۔ اس لیے تمام مسلمانوں نے اور تمام اسلامی انجمنوں نے محسن الملک کو مجبور کیا کہ وہ استعفیٰ واپس لے لیں۔ سر مزمل اللہ خان صاحب نے انھیں لکھا کہ حضور کا سیکرٹری شپ سے علیحدہ ہونا کالج کی موت اور قومی مصیبت ہے۔ اس کا مؤاخذہ خدا کے سامنے ہوگا۔ اگر آپ نے ہمارے اصرار پر توجہ نہ فرمائی تو میں بھی جائنٹ سیکرٹری کے عہدہ سے استعفیٰ دیدوں گا۔

ان تمام حالات کو مدنظر رکھنے کے بعد ناظرین خود فیصلہ کریں کہ نواب محسن الملک نے کس مرحلہ پر ایسی کمزوری دکھائی جو مولوی عبدالحق کے خیال میں نہایت قابلِ افسوس ہے۔

مولوی عبدالحق نے یہ بھی نہیں بتایا کہ اگر محسن الملک نے کمزوری دکھائی تو قوم کے دوسرے رہنماؤں نے کس طرح دلیری کا ثبوت دیا؟ وقار الملک تو اس وقت بہت فارغ البال تھے۔ کام جاری رکھنے کے لیے انھوں نے کیا کیا؟ علاوہ بریں نواب لطف علیخان نے کونسی ہمت کا ثبوت دیا؟ کئی ٹرسٹیوں نے گورنر کی ناراضگی دیکھ کر اس کی خوشامد کی اور سید محمود نے تو بہت عبرتناک (افسوسناک) کام کیا کہ گورنر کو خط میں یہ لکھا کہ کالج کے ہمدردوں کے لیے یہ بات بہت افسوسناک ہے کہ میرے باپ کا قائم کردہ کالج اب ادنیٰ درجہ کی پارٹی پالٹکس کا اکھاڑہ بن گیا ہے۔

ہم بالیقین کہہ سکتے ہیں کہ محسن الملک نے اس سلسلے میں کوئی کام ایسا نہیں کیا جو قابلِ افسوس ہو یا جس سے ان کو شرمسار ہونا پڑے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ محسن الملک اپنے ساتھیوں کی کمزوری سے ایسے بددل ہوئے کہ آئندہ انھوں نے قومی معاملات میں بہت پھونک پھونک کر قدم رکھا۔

دوسرا امر کہ مسلم لیگ کا قیام تھا۔ اس کی روئیداد یہ ہے کہ جب ۱۹۰۶ء میں ہندوستان کو اصلاحات دینے کا اعلان ہوا تو انھوں نے اس وفد کا انتظام کیا جو وائسرائے کے پاس فرقہ وارانہ انتخابات کا مسلک منوانے کے لیے گیا تھا۔ یہ وفد اکتوبر ۱۹۰۶ء میں سر آغا خان کی قیادت میں وائسرائے سے ملا۔ اور اپنے مقاصد میں کامیاب رہا۔ اس کے بعد محسن الملک نے ایک پولٹیکل ایسوسی ایشن قائم کی جس کے زیر اہتمام دسمبر ۱۹۰۶ء میں بمقام ڈھاکہ مسلمانوں کا نمائندہ جلسہ منعقد ہوا۔ جس میں آل انڈیا مسلم لیگ کے قیام کا فیصلہ کیا گیا اور محسن الملک اور وقار الملک اس کے سیکرٹری منتخب ہوئے۔ محسن الملک نے اکتوبر ۱۹۰۷ء میں وفات پائی اور علی گڑھ میں دفن ہوئے۔

۳۔ سید امیر علی

سرسید اور ان کے رفقاء کی تمام کوششیں غیر مسلموں کے اعتراضات کے جوابات دینے میں صرف ہوئیں۔ اس لیے اسلام کی صحیح ترجمانی کے لیے قدرت نے ایسے شخص کو پیدا کیا جو اسلام سے بھی اچھی طرح واقف تھا۔ دوسرے مذاہب کی تاریخ سے بھی باخبر تھا اور دماغی قابلیت میں سرسید سے کسی طرح کم نہ تھا۔ اس کا نام سید امیر علی تھا۔

امیر علی ۱۸۴۹ء میں چنسورہ (بنگال) میں پیدا ہوئے۔ کلکتہ یونیورسٹی سے ایم اے اور بی ایل کی ڈگریاں حاصل کیں اس کے بعد ولایت جاکر ۱۸۷۳ء میں بیرسٹری پاس کی اور ۱۸۹۰ء میں

ہائیکورٹ کے جج ہوئے۔ ۱۹۰۴ء میں پنشن پائی اور انگلستان جاکر مستقل سکونت اختیار کی۔ وہاں حکومت نے انھیں پریوی کونسل کا رکن منتخب کیا۔ ۱۹۰۹ء میں وفات پائی۔

سید صاحب کی زندگی ہر اعتبار سے کامیاب تھی اگرچہ وہ شیعہ تھے مگر ان میں تعصب نام کو نہ تھا انھوں نے اپنی مشہور تالیف عربوں کی تاریخ میں جہاں حضرت علی رضؓ کے حالات عقیدت کے ساتھ لکھے ہیں وہاں حضرت عمرؓ کی تعریف میں بھی کمی نہیں کی۔

علمی اور سیاسی مشاغل کے علاوہ ان کے قانونی کارناموں کا تذکرہ بھی بہت دلچسپ اور سبق آموز ہے۔ شرع اسلام پر ان سے بہتر فیصلے کسی جج نے نہیں لکھے۔ قانونِ شہادت کے علاوہ انھوں نے فقہ اسلامی پر دو ضخیم جلدیں لکھیں "پرسنل محمڈن لاء" یہ بھی ایک قابل قدر کتاب لکھی۔ تاریخ اسلام پر جو کتاب انھوں نے لکھی وہ اپنے موضوع پر بہت اہم کتاب ہے اور اس میں شک نہیں کہ بڑی تحقیق اور دیانتداری کے ساتھ لکھی گئی ہے لیکن ان کا شاہکار ان کی شہرۂ آفاق کتاب "اسپرٹ آف اسلام" ہے، یہ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم اور آپؐ کی تعلیمات پر بہترین انگریزی کتاب ہے اور بلاشبہ اس کو سرسید کے خطبات پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ سرسید کو انگریزی زبان اور یورپ کی تاریخ سے اس قدر واقفیت نہیں تھی جس قدر سید امیر علی کو تھی۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے عیسائی معترضین کو ترکی بہ ترکی جواب دیا ہے۔ وہ بخوبی واقف تھے کہ اگر عیسائی مؤرخین اسلام پر یہ الزام لگاتے ہیں کہ وہ تلوار کے زور سے پھیلا ہے تو قسطنطین نے بھی مسیحیت کی حمایت میں تلوار اٹھائی تھی اور اگر رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کے بعض معجزات کو خلافِ عقل کہا جاسکتا ہے تو مسیحیت تو از سرتاپا خلافِ عقل ہے یعنی اس کی بنیاد سراسر خلافِ عقل عقائد پر ہے۔

"امیر علی نے اپنی تصنیف (اسپرٹ آف اسلام) میں سرسید کی طرح اسلام کی ترجمانی عقلی رنگ میں کی ہے اور کئی مسائل میں وہی رائے ظاہر کی ہے جو سرسید نے کی تھی۔ چونکہ امیر علی دیگر مذاہب سے بھی بخوبی واقف تھے اس لیے انھوں نے اسلامی اصولوں کا دیگر مذاہب کے اصولوں سے بڑی قابلیت کے ساتھ موازنہ کیا ہے اور اسلام کی برتری ثابت کی ہے۔ چنانچہ ایک انگریز مستشرق نے لکھا ہے کہ "اسلام کی تصویر اس سے بہتر کھینچنا ناممکن ہے" اور اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ آج تک اس موضوع پر اس پایہ کی کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔

سید امیر علی نے اس کتاب میں تقلید سلف سے آزاد ہوکر اسلام کی ترجمانی کی ہے۔ اور آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی زندگی کے واقعات میں صرف معتبر روایات کو قبول کیا ہے اور اسلام کی

اسپرٹ آشکارا کرنے کی غرض سے سب سے زیادہ زور قرآن حکیم پر دیا ہے اور دیگر مذاہب پر اسلامی اصولوں کی برتری ایسے ناقابل تردید طریقوں سے ثابت کی ہے کہ اس سے زیادہ جامع اور مدلل کتاب آج تک دنیائے اسلام میں انگریزی زبان میں نہیں لکھی گئی۔

بایں ہمہ نہایت افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اگرچہ "اسپرٹ آف اسلام" بہترین کتاب ہے لیکن پاکستان میں بہت کم مسلمان ایسے ملیں گے جنھوں نے اس کتاب کو از اول تا آخر غور سے پڑھا ہو۔ اور کیا یہ بات صحیح نہیں ہے کہ پاکستان کے مسلمانوں کے مذہبی خیالات پر سید امیر علی مرحوم کا اتنا اثر بھی مرتب نہیں ہوا جتنا مثلاً مولینا مودودی کا؟

یہی حال مسلمانوں کے قومی معاملات میں نظر آتا ہے۔ امیر علی نے ٹھوس قومی خدمات انجام دیں۔ لیکن کتنے مسلمان ان سے واقف ہیں۔ نیز جب کانپور کی مسجد کے معاملہ میں انھوں نے مقامی معاملات پر بنیادی قومی مصالح کو مدنظر رکھنے کا مشورہ دیا تو لیگ نے انھیں چھوڑ کر وزیر حسن وغیرہ کی ہمنوائی کی۔ اسی سے قوم کی ناقدری کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ بقول شبلی "وزیر حسن اور امیر علی کا کیا مقابلہ ہے قوم حقیقت میں سرسید کے وقت میں بھی اندھی تھی اور اب بھی اندھی ہے۔"

غالباً قوم کی اس ناقدری اور سرد مہری کا باعث یہ ہے کہ امیر علی نے اپنی تمام کتابیں انگریزی زبان میں لکھیں جن کو دیکھ کر مسلمان یہ کہنے پر مجبور ہو گئے ہوں گے۔

زبانِ یارِ من ترکی و من ترکی نمی دانم

بیشک ہر نیک کام اپنا اجر خود ہی ہوتا ہے مگر جو اہل علم اپنی قوم کے دل و دماغ کو متاثر کرنا چاہتے ہیں انھیں انگریزی زبان چھوڑ کر اردو میں اظہار خیالات کرنا لازمی ہے۔ ہاں غیر مسلموں کو اسلام کی خوبیوں سے آگاہ کرنے کے لیے انگریزی زبان میں اظہار خیال کرنے میں کوئی قباحت نہیں ہے۔

مولینا ابوالکلام آزاد

اگرچہ علمائے دیوبند اور سرسید کے مذہبی خیالات میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ مگر ارباب دیوبند نے علمی مخالفت کا رنگ اختیار نہیں کیا اس کی وجہ یہ تھی کہ اسلام کے بہترین علماء و صلحاء کا طریق کار یہ رہا ہے۔ مخالفت میں وقت ضائع کرنے کے بجائے اپنا کام کیے جاتے ہیں تاکہ ان کے کاموں کے نتائج کو دیکھ کر مخالفین ان کی اصابت رائے کے معترف ہو جائیں۔

شبلی نے آخر عمر میں سرسید اور علی گڑھ تحریک کے متعلق جو طریق عمل اختیار کیا وہ دیوبند کے

طریق کار سے مختلف تھا۔ شاید ہی کوئی برائی ایسی ہوگی جو شبلی نے سرسید اور ان کے رفقاء سے منسوب نہ کی ہو لیکن وہ اپنی مخالفت میں پوری طرح کھل کر سامنے نہ آسکے۔

سرسید کی مکمل اور کامیاب مخالفت اس شخص نے کی جو آگے چل کر مولینا ابوالکلام آزاد کے نام سے مشہور ہوا اور ہماری مذہبی، اجتماعی اور علمی زندگی پر اس کی شخصیت کا غیر معمولی اثر مرتب ہوا۔

مولینا کا اصلی نام احمد ہے۔ ۱۸۸۸ء میں بمقام مکہ مکرمہ پیدا ہوئے ان کے والد مولوی خیرالدین قادری ایک صوفی بزرگ تھے۔ جن کا اصلی وطن قصور (لاہور) تھا۔ مولینا کو عربی فارسی اور اردو تینوں زبانوں میں مہارتِ تامہ حاصل ہے۔ انھوں نے ۱۵ سال کی عمر میں لسان الصدق کے نام سے ایک ماہانہ رسالہ جاری کیا۔ اور مخزن میں مضامین لکھنے شروع کیے۔ مولینا چونکہ اس نکتہ کو بخوبی سمجھ چکے تھے کہ عوام کے خیالات کی باگ اخبار کے ہاتھ میں ہوتی ہے اس لیے انھوں نے اخبار نویسی کے فن میں کمال حاصل کر کے اسلامیان ہند کی باگ اپنے ہاتھ میں لے لی۔

۱۹۰۵ء میں ان کی ملاقات بمبئی میں مولینا شبلی سے ہوئی اور انھوں نے اس سترہ سالہ نوجوان کو جوہر قابل سمجھ کر ندوہ بلالیا۔ یہاں مولینا سال ڈیڑھ سال مقیم رہے۔

مولینا شبلی کے سیاسی اور اجتماعی عقائد کا مولینا آزاد کے اوپر بہت گہرا اثر مرتب ہوا اور جس سیاسی بلندی پر پہنچنے کے لیے مولینا شروع سے کوشاں تھے اس میں شبلی ہی نے انکی رہنمائی کی۔ سید سلیمان (مرحوم) لکھتے ہیں "۱۹۰۵ء میں وہ (آزاد) مولینا شبلی سے بمبئی میں ملے اور یہ ملاقات ایسی تاریخی ثابت ہوئی جس نے ابوالکلام کو مولینا ابوالکلام بنا دیا۔"

اس زمانہ میں مولینا کا طرز عمل ایک سمجھ دار اور مستعد طالب علم کا سا تھا جو کسی بلند مقام تک پہنچنے کے لیے کوشش کر رہا ہو۔ چنانچہ اس زمانہ میں انھوں نے یورپ کی علمی کوششوں کے متعلق بھی عقیدت مندانہ خیالات کا اظہار کیا۔ اس مضمون کا عنوان تھا "مسلمانوں کا ذخیرۂ علوم اور یورپ کی سرپرستی"۔

اگرچہ علمی معاملات میں مولینا یورپ کی سرگرمیوں کے قدردان تھے مگر معاشرتی معاملات میں بہت قدامت پسند تھے۔ چنانچہ اسی زمانہ میں انھوں نے پردے کی حمایت میں ایک سلسلۂ مضامین شائع کیا تھا۔

قیام ندوہ کے کچھ عرصہ بعد ان کے والد نے انھیں بلاد عرب میں بھیج دیا اور یہاں ان کو اپنی عربی پختہ کرنے کا اچھا موقع ملا۔ واپسی پر کچھ دنوں کلکتہ کے اخبار دار السلطنت سے

وابستہ رہے۔ اس کے بعد اس فن میں مہارت حاصل کرنے کے لیے مولینا نے وکیل امرتسر کی ایڈیٹری قبول کی۔ ۱۹۰۶ء میں ان کے والد کا انتقال ہوگیا۔ اس کے بعد انھوں نے امرتسر چھوڑ کر کلکتہ میں مستقل قیام کرلیا اور اسی زمانہ میں انگریزی پڑھنا شروع کردی۔

الہلال جون ۱۹۱۲ء میں مولینا نے کلکتہ سے الہلال جاری کیا۔ کامریڈ، زمیندار اور مسلم گزٹ کے ساتھ اس اخبار کو بھی مسلمانان ہند کے مذہبی اور سیاسی خیالات کی تعمیر و تشکیل میں بڑا دخل رہا ہے اور مولینا کی کامیابی کا اندازہ اسی ہفتہ وار اخبار اور اس کے جانشین البلاغ سے ہوسکتا ہے۔

الہلال کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے علی گڑھ تحریک کے مختلف پہلوؤں پر ایسے مؤثر طریق سے نکتہ چینی کی کہ یہ تحریک ایک مدت کے لیے قوم کے با اثر حلقوں میں غیر مقبول ہوگئی۔ اس اخبار نے تحریک علی گڑھ کے تمام پہلوؤں کی کامیاب مخالفت کی اور نصب العین کے اختلاف کے علاوہ مولینا اور سرسید کے سیاسی خیالات میں بھی بعد المشرقین تھا۔

سرسید جدید علم کلام کے بانی تھے اور اس پر الہلال نے شدید ترین اعتراضات وارد کیے سرسید کی تعلیمی حکمتِ عملی کی بھی انھوں نے ایسے انداز سے مخالفت کی کہ ایجوکیشنل کانفرنس نے انھیں اپنے جلسوں میں مدعو کرنا چھوڑ دیا۔

سرسید کا سب سے بڑا کام مسلمانوں میں انگریزی تعلیم کی اشاعت تھا۔ اسی لیے انھوں نے علی گڑھ کالج قائم کیا۔ لیکن مولینا کی نظر میں جدید تعلیم سے زیادہ مُضر کوئی چیز نہیں ہے۔ چنانچہ الہلال میں جدید تعلیم یافتہ طبقہ کے متعلق لکھتے ہیں کہ "ہمارے دوستوں کا بھی یہی حال ہے۔ ان کا سرمایۂ علم و دانش یورپ کی رسمی و سطحی تقلید سے زیادہ اور کچھ نہیں ہے۔ اجتہاد کی قینچی سے پہلے تو تہذیب و تمدن اور اخلاق و ادبیات قومی کو پرزے پرزے کیا گیا۔ پھر غریب مذہب کی باری آئی چونکہ یہ کپڑا دبیز تھا اس لیے مقراضِ اجتہاد کی روانی بھی زیادہ تیز اور شدید تھی۔"

نئے تعلیم یافتہ طبقہ کی برائیاں بیان کرنے سے مولینا کبھی نہیں اکتاتے۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں "میں جو نئے تعلیم یافتہ حضرات کا ہمیشہ شاکی رہتا ہوں تو اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ان کی ہر گذشتہ خوبی کو ان سے دور پاتا ہوں۔ اور اس کی جگہ کوئی نئی خوبی نظر نہیں آتی۔"

اگرچہ مولینا، سرسید کے کامیاب مخالف تھے اور اس مخالفت کو شبلی کی صحبت نے ضرور چمکایا ہوگا۔ لیکن مولینا کو بعض اربابِ ندوۃ العلماء سے بھی اختلافات تھے۔ بات یہ ہے

کہ مولینا کی نگاہ بہت تیز ہے اور وہ دیکھ سکتے ہیں کہ ندوہ کا ذہنی معیار پست ہے۔ چنانچہ مولینا تذکرہ میں لکھتے ہیں کہ "ایک بزرگ جو معقولات میں امتیازی درجہ رکھتے ہیں۔ انگریزی خواں طبقہ کی مذہب سے بے خبری کی شکایت کرنے لگے۔ تو میں نے کہا کہ یہ شکایت کم از کم آپ صاحبوں کی زبانی تو اچھی نہیں معلوم ہوتی۔ میرے خیال میں تو آپ اور وہ ایک ہی تنور کے سوختہ ہیں۔ آپ یونانیوں کے حلقہ بگوش ہیں۔ وہ یورپ کے پرستار ہیں۔ قرآن و سنت سے آپ بھی دور و مہجور اور وہ بھی بے خبر و نفور۔

مذہبی نقطہ نگاہ سے مولینا کا سب سے بڑا کارنامہ جدید علم کلام کی تردید اور اصلاح ہے۔ سرسید کے معتزلی عقائد سے تمام مسلمان بہت ناخوش تھے لیکن غالباً اس کا سدباب مولینا ہی نے کیا۔ اگرچہ سرسید کی وفات کے بعد کئی علمار نے ان کے خیالات کی تردید میں کتابیں لکھیں لیکن ان کے قلم میں وہ زور نہ تھا جو ابوالکلام کے قلم میں پایا جاتا ہے۔ علاوہ بریں وہ خود تشکیک اور الحاد کی وادیوں سے گزر چکے تھے۔ اور اس نکتہ سے بخوبی واقف تھے کہ عقائد کو منطق کی ترازو میں تولنے کا نتیجہ شک میں اضافہ اور بے چینی کے سوا اور کچھ نہیں نکل سکتا۔

علم کلام کی مخالفت کے علاوہ دوسرا اہم کام جو مولینا نے کیا وہ قرآن حکیم کی وسیع اشاعت ہے۔ ہندوستان میں کلام اللہ کی صحیح اشاعت شاہ ولی اللہ کے ترجمہ سے ہوئی ان کے فرزندوں نے اردو میں ترجمے کر کے اس کی اشاعت میں مزید سہولت پیدا کی اور اس کارِ خیر کی تیسری کڑی مولینا نذیر احمد کا ترجمۂ قرآن ہے۔ ۱۹۱۲ء تک اس کے باون ہزار نسخے ملک میں فروخت ہو چکے تھے۔

لیکن اس کے باوجود ارشاداتِ قرآنی کو قوم کی ذہنی اور اجتماعی زندگی کا جزو بنانے کی کوئی خاص کوشش نہیں ہوئی تھی۔ یہ کمی الہلال نے پوری کر دی۔ کیونکہ اس میں قرآن حکیم کے مختلف پہلوؤں پر حکیمانہ تبصرہ شائع ہوتا تھا۔ اور روزانہ واقعات کو قرآنی ارشادات کی روشنی میں واضح کیا جاتا تھا۔

یہ سچ ہے کہ آیاتِ قرآنی کی تفسیر میں مولینا کی ذاتی ترجمانی کو بڑا دخل تھا لیکن اس میں شک نہیں کہ ان کے مضامین اور ارشادات سے عوام کی قرآن فہمی میں بہت اضافہ ہوا۔

مولینا کی تیسری اہم خدمت یہ ہے کہ انھوں نے مذہبی تصانیف کا معیار بہت اونچا کر دیا۔ جن لوگوں نے قدیم مذہبی علمار کی "غدر" ۵۷ء کے بعد کی تصانیف دیکھی ہیں انھیں ان کتابوں

سے بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ ایک تو ان میں غیر ضروری بحثیں پائی جاتی ہیں۔ دوسرے طرز استدلال بے جان ہوتا ہے۔ تیسرے وسعت معلومات کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ چوتھے سطحیت ہوتی ہے لیکن مولینا کی تصانیف ان تمام عیوب سے پاک ہیں۔ خدا نے انھیں حکیمانہ دل و دماغ دیا ہے اور پھر قوت تحریر بھی ہے۔ ان تمام خوبیوں کا عکس ان کی تصانیف میں نظر آتا ہے کہ یہ ایسے شخص کی تالیف ہے جو دنیائے اسلام کی مذہبی تاریخ سے بخوبی واقف ہے۔

چوتھی خدمت بقول مسٹر فضل الدین احمد یہ ہے کہ الہلال نے ان علماء اور مشائخ کو جو اپنے مدرسوں اور حجروں سے جھانک کر کبھی بھی دنیا کی حالت پر نظر نہیں ڈالتے تھے۔ جدوجہد کے میدان میں لا کھڑا کیا لیکن بعض لوگ اس کو خدمت نہیں سمجھتے۔

مولینا کی مذہبی سرگرمیوں کے ایک پہلو پر ہمارے ایک دیوبندی استاد نے یہ تبصرہ کیا تھا کہ اگرچہ ابوالکلام نے جدید علم کلام کے فتنہ کا اچھا تدارک کیا لیکن جو لوگ ان کی تحریروں سے متاثر ہوئے ان میں مذہبی جوش اور دینی حرارت کے باوجود صحیح اسلامی تقویٰ اور پرہیزگاری پورے طور سے نہیں آئی۔ ہمارے رائے میں یہ تنقید بڑے غور کی مستحق ہے۔ اگرچہ مولینا نے قوم کے اندر جرأت، ایثار اور بلند ہمتی پیدا کرنے میں بڑا کام کیا لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ صحیح ہے کہ انھوں نے تقویٰ اور پرہیزگاری پر پورا زور نہیں دیا۔ ان کے معتقدوں میں بھی وہ روحانی پاکیزگی نظر نہیں آتی جو اب بھی دیوبند کی چار دیواری میں مل جاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مولینا کا بنیادی کام احیائے مذہب تھا، نہ کہ اصلاح اخلاق یا تزکیۂ نفس۔

۵۔ مولینا محمد قاسم صاحب نانوتوی

مولینا ۱۲۴۷ھ میں بمقام نانوتہ پیدا ہوئے تھے گیارہ برس کی عمر میں مولینا مملوک العلی صاحب کے شاگرد ہوئے۔ علم حدیث شاہ عبدالغنی صاحب دہلویؒ سے حاصل کیا۔ تعلیم سے فارغ ہو کر حضرت حاجی صاحب قبلہ کے ہاتھ پر بیعت کی۔ اور سلوک کی تکمیل کے بعد کچھ دنوں مولینا احمد علی صاحب محدث سہارنپوری کے ساتھ تصحیح و تحشیۂ کتب کا کام کیا۔ پھر میرٹھ میں منشی ممتاز علی کے پریس میں عربی کتب کی تصحیح و تحشیہ کتب کی خدمت انجام دی۔ بعد ازاں دیوبند تشریف لائے اور دارالعلوم کی سرپرستی اختیار کی۔ ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ۱۲۶۷ھ سے تادم وفات (۱۲۹۷ھ) تک پادریوں اور آریہ سماج کے بانی دیانند سے نہایت کامیاب مناظرے کیے اور ہر مناظرہ میں اسلام کی حقانیت آشکار کی۔

مولٰینا نے ۱۲۹۹ھ میں وفات پائی - ان کی تصانیف میں قبلہ نما، آب حیات، انتصار الاسلام اور تقریر دلپذیر بہت مشہور ہیں - ان کی روحانیت اور بزرگی کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ دارالعلوم دیوبند سے ان کو پچاس روپے ماہوار ملتے تھے لیکن وہ صرف دس روپے لیتے تھے اور اگر اوقاتِ درس میں کوئی ملاقاتی آجاتا تو گھڑی سامنے رکھ لیتے اور اس طرح مہینہ میں جتنا وقت ملاقات میں صرف ہوتا تھا وہ بھی اپنے حساب میں لگا لیتے تھے۔

مولٰینا نے دارالعلوم کے لیے جو اصول مرتب کیے تھے ان میں روحانی مصلحتوں کو مادی فوائد پر ترجیح دی تھی - چنانچہ انھوں نے اس امر کی صراحت کر دی تھی کہ جب اس مدرسہ کو یقینی آمدنی حاصل ہو جائے گی تو امداد غیبی موقوف ہو جائے گی - اور حکومت اور امراء کی شرکت بھی مضر ثابت ہوگی۔

۶- خواجہ بندہ نواز گیسو دراز

حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز متوفی ۱۴۲۵ھ پہلے بزرگ ہیں جنھوں نے بول چال کی زبان کو تحریر کی صورت دی - اس دور کے درویش جن کے مرید ہزارہا کی تعداد میں ہوتے تھے وہ اپنے مریدوں کو تلقین و تبلیغ کی غرض سے رسالے قلمبند کراتے تھے - انھی درویشوں میں بندہ نواز گیسو دراز کے والد محمد حسین ہیں - ان کا تخلص راجہ تھا اور وہ شاہ راجہ کے نام سے مشہور تھے۔

بندہ نواز گیسو دراز نے معراج العاشقین اور ہدایت نامہ مرتب کیے اس وقت شاہی دفتروں کی زبان ہندی تھی اس سے ظاہر ہے کہ زبان لوگوں میں عام تھی - اس زمانے کے مشہور بزرگ محمد حسین نے اس زبان کو تبلیغ و اشاعت کا ذریعہ بنایا۔

معراج العاشقین میں سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو جس سے اس کتاب کی زبان کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔

"نبی کے تحقیق خدا کے درمیان تھے - سترہ ہزار پردے ادیالے کے - ہوا اندھیارے کے - اگر اس میں ایک پردہ اٹھ جاوے تو اس کی آنچ تھے - میں جلوں گا - ایک وقت ایسا ہوتا ہے کہ سمجھو اور دیکھو یہ پردہ"

۷- معین الدین اجمیری

حضرت خواجہ معین الدین اجمیری طبقہ صوفیاء و اولیاء میں اہم مقام رکھتے ہیں - یہ ان خاصانِ خدا میں سے تھے جن کا اٹھنا بیٹھنا چلنا پھرنا غرضیکہ سب کچھ اللہ کے لیے تھا۔ صوفی شاعر حضرت شاہ نیاز ان کے متعلق فرماتے ہیں:-

خواجہ خواجگان معین الدین　　　　فخر کون و مکاں معین الدین

ہندوستان، اسلام کی فکری و روحانی قوت، عملی تحریکات اور احیاء تجدید کا نیا مرکز بن گیا۔
۱۲۳ھ میں سلطان محمود غزنوی نے برصغیر پاک و ہند کو فتح کیا لیکن مستحکم و مستقل اسلامی سلطنت کے قیام کا سہرا شہاب الدین غوری کو نصیب ہوا تھا لیکن آخر کار روحانی تسخیر اور اخلاقی فتح ایمانی کا سہرا سلطان الہند خواجہ معین الدین اجمیری کے سر ہے جنھوں نے توحید اور اتباعِ رسول صلی اللہ علیہ وسلم میں ساری عمر ہمہ تن مصروفیت میں بسر کی اور آپ کا نعرہ بت پرستی، ظلم و جور کی فضا، توحید و مساوات اور اسلامی اخوت میں یکسر بدل گئی اور لاکھوں انسان حلقہ بگوشِ اسلام ہوئے۔

حضرت خواجہ معین الدین اجمیری رح ۱۴ رجب المرجب بروز دوشنبہ خراسان و ستیان کے قصبہ سنجر میں نجیب الطرفین حسنی والحسینی خانوادہ میں پیدا ہوئے۔ تاریخ فرشتہ میں آپ کا مولد شریف بلدہ سجستان تحریر ہے۔ آپ کے والد بزرگوار حضرت خواجہ غیاث الدین حسن بڑے تاجر، رئیس اور بااثر شخصیت تھے۔

آپ کے دور میں باطنیوں اور قسطائی ترکوں کے ہاتھوں آپ کا وطن نیست و نابود ہو رہا تھا۔ آپ کے والد چشت سے منتقل ہو کر خراسان تشریف لے آئے آپ نے انہی کے ساتھ خراسان میں ذریعہ معیشت باغبانی کو اختیار کیا تھا۔ خواجہ صاحب کے والد بزرگوار کا انتقال نیشاپور میں ہوا۔ انھوں نے اپنے فرزند ارجمند کے لیے ایک پن چکی ورثہ میں چھوڑی۔ آپ سارا کام کاج اپنے ہاتھ سے کرتے تھے۔ ایک روز کام میں مگن تھے کہ اسی اثنا میں ایک مجذوب کامل حضرت ابراہیم قندوری کا باغ میں ورود مسعود ہوا۔ حضرت خواجہ نے خاطر مدارات کی اور انگوروں کا ایک خوشہ پیش کیا لیکن انھوں نے تناول فرمانے سے انکار کر دیا۔ بعض روایتوں میں ہے کہ انھوں نے چند دانے تناول فرمائے۔ اس کے بعد کھل کا ٹکڑا جیب سے نکالا اور چبا کر حضرت خواجہ صاحب کے منہ مبارک میں ڈال دیا جس سے آپ کا قلب مبارک مستور ہو گیا۔ عشق الٰہی طبیعت میں گھر کر گیا تھا۔ زندگی میں یکسر تغیر موجزن تھا اور سینہ انوار الٰہی کا گنجینہ بن گیا تھا۔ عشق الٰہی کا سمندر بے پایاں ٹھاٹھیں مار رہا تھا۔ ابراہیم قندوری کے چلے جانے کے بعد آپ نے زندگی کا آستانہ، باغ چکی کو فوری طور پر فروخت کر کے ساری رقم فقراء اور مساکین میں تقسیم کر دی۔ یہ سب کچھ مجذوبِ کامل کی نظر خصوصی کا نتیجہ تھا۔ بچپن میں آپ ابتدائی دینی تعلیم سے بہرہ ور نہیں تھے آپ والدہ صاحبہ سے اجازت لے کر تحصیل علم کے لیے سمرقند و بخارا کی طرف چلے گئے۔ سمرقند ان دنوں علوم و فنون کا مرکز تھا۔ جہاں چند علماء و فضلا و شیوخ

ہزار ہا متلاشیان علم کو فیض پہنچا رہے تھے آپ نے حضرت مولٰینا شرف الدین کے آگے زانوئے تلمذ تہ کیا۔ قرآن حفظ کیا اور علوم ظاہری و باطنی کی تحصیل کی۔

بخارا میں حضرت مولانا حسام الدین بخاری کے تلامذہ میں شریک ہو گئے۔ چند ہی سالوں میں فقہ، تفسیر، حدیث، علوم دین و عقلی کی تکمیل کی۔

پھر وہ بخارا سے سمرقند سے عراق اور وہاں سے نیشاپور کے قصبہ ہراون میں قیام پذیر ہوئے ۵۶۲ھ میں شیخ حضرت عثمان ہارونی رح کی خدمت اقدس میں حاضر ہو کر بیعت کی نعمت عظمٰی سے مشرف ہوئے۔ بیس سال کی مدت مدید سفر و حضر میں شیخ طریقت کی معیت میں گزاری۔ ان کے مرشد ان پر فخر کرتے تھے اور فرمایا کرتے تھے۔

معین الدین محبوب خدا است   و مرا فخر است بر مریدی او

حج بیت اللہ اور روضۂ نبی صلی اللہ علیہ وسلم کی زیارت سے فراغت کے بعد انھیں اپنے مرشد کی طرف سے خرقہ خلافت ملا۔ اس کے بعد وہ بلاد اسلامیہ کی سیر و سیاحت کو نکلے۔ بغداد میں حضرت عبدالقادر جیلانی رحمۃ اللہ علیہ سے اکتساب فیض کیا۔ شیخ کرنالی حضرت شہاب الدین سہروردی جیسی عظیم المرتبت صاحب حال بزرگوں سے ملاقات کا شرف حاصل ہوا۔ غزنی میں حضرت عبدالواحد غزنوی جیسے بزرگ سے اکتساب فیض کیا۔ اس کے بعد ہرات اور سبزوار میں بھی تشریف فرما رہے۔

جب آپ ہندوستان تشریف لائے تو اس وقت چالیس درویش ان کے ہمراہ تھے۔ غزنی سے سیدھے ملتان آئے۔ یہاں غزنی حکومت کا دور دورہ تھا اس کے بعد انھوں نے آستانۂ عالیہ حضرت عثمان ہجویری رح پر ۴۱ روز تک اعتکاف کیا۔

اس وقت یہ ملک کفر و شرک کی سرزمین تھی۔ ہر طرف گھٹا ٹوپ اندھیرا چھایا ہوا تھا۔ لاکھوں انسان جہالت کی اتھاہ گہرائیوں میں گرے ہوئے تھے۔ فضا میں تاریکی ہی تاریکی تھی۔ روشنی کی کرن نظر نہ آتی تھی۔ آپ پیدل سفر کر کے، سفر کی صعوبتیں برداشت کرتے اجمیر پہنچے۔ اجمیر اس وقت سیاسی اور مذہبی مرکز تھا۔ آپ اجمیر میں داخل ہوئے تو چالیس درویشوں کی جماعت بھی آپ کے ساتھ تھی اجمیر پرتھوی راج چوہان کی حکومت کا مرکز تھا۔ وہاں بت پرستی اور کفر کا دور دورہ تھا۔ خواجہ معین الدین نے اسے تبلیغ و رشد و ہدایت کا مرکز بنانے کے لیے شہر سے باہر کھلے میدان میں ڈیرہ جما لیا اور وہاں شمع توحید کی روشنی پھیلاتے رہے۔ حضرت خواجہ معین الدین اجمیری کے اقوالِ زریں میں سے

چند درج ذیل ہیں :-

صحیح درویشی یہ ہے کہ سائل کو خالی نہ لوٹایا جائے۔ بھوکے کو کھانا کھلایا جائے اور ننگے کو نفیس ترین کپڑے پہنائے جائیں۔

سفرِ آخرت کے لیے انسان کو متفکر رہنا چاہیئے۔

حاجتمندوں کی حاجت برآری، اسیروں کو قید سے رہائی، مصیبت زدگان پر ہاتھ رکھنا، بھوکوں کو کھانا کھلانا، اللہ کے نزدیک سب میں مقام اور درجہ ہے۔

۸۔ کرنل ہالرائیڈ

کرنل ہالرائیڈ محکمہ تعلیم پنجاب میں ڈائرکٹر تعلیم تھے۔ ان کو اردو زبان کے ساتھ بڑی محبت اور رغبت تھی۔ انھوں نے اردو ادب کی توسیع و ترقی کے لیے بڑی خدمات سرانجام دیں۔ اس لیے ان کو عام طور پر اردو کے محسن کے نام سے یاد کیا جاتا ہے ۱۸۷۴ء میں مولانا محمد حسین آزاد نے کرنل ہالرائیڈ کو اس بات پر آمادہ کیا کہ انجمن پنجاب کی سرپرستی میں ایک خاص مشاعرہ قائم کیا جائے جس کی غرض یہ ہے کہ اردو شاعری کی مبالغہ آمیز اور پُر تصنع روش بدل جائے۔ اور اس میں حقیقت و اصلیت کی روح پیدا ہو جائے۔ کرنل ہالرائیڈ نے انجمن مشاعرہ پنجاب کی سرپرستی قبول کرلی۔ اور اس انجمن کا قیام عمل میں لایا گیا۔ اس مشاعرہ خاص کے قیام سے اردو شاعری نے ترقی کی طرف ایک اور قدم بڑھایا اور جدید شاعری کی بنیاد پڑی۔

کرنل ہالرائیڈ نے مولانا محمد حسین آزاد کو ایک سرکاری اخبار "اتالیق پنجاب" کا سب ایڈیٹر مقرر کر دیا۔ اور ان کی ماہوار تنخواہ ۷۵ روپے مقرر کی۔ اس کے ایڈیٹر پیارے لال آشوب تھے۔ کرنل ہالرائیڈ کی سرپرستی میں انجمن پنجاب کے مشاعروں کا مقصد یہ تھا کہ اردو شاعری کو محدود موضوعات کے دائرے سے نکالا جائے اس کو زمانے کے نئے رجحانات سے روشناس کرایا جائے اور داخلی طرز احساس کی بجائے خارج کے پھیلے ہوئے سلسلوں سے موضوعات کا انتخاب کیا جائے۔ کرنل ہالرائیڈ نے اردو شاعری کی اصلاح کے لیے بہت سی تجاویز پیش کیں۔

کرنل ہالرائیڈ نے اردو شاعری کا رخ بدلنے کی ان کوششوں میں بڑی دلچسپی لی اور نئے نظریات کی اشاعت میں بھی حصہ لیا انھوں نے اردو شاعری کی اصلاح و ترقی کے لیے بہت سی تجاویز پیش کیں۔ انھوں نے یہ تجاویز پیش کرتے ہوئے یہ پیشگوئی کی :-

"جو تجاویز اس وقت پیش کی گئی ہیں اگر وہ خاطر خواہ عمل میں آئیں تو ۱۸۷۴ء ہندوستان کی تاریخ میں ہمیشہ یادگار رہے گا اور لوگ کہیں گے کہ نظم اردو

کن کن اشخاص کی سعی و کاوش سے چاہِ تنزل سے نکل کر اوجِ ترقی تک پہنچی۔"

۹۔ منشی سجاد حسین

منشی سجاد حسین۔ منشی منصور علی ڈپٹی کلکٹر کے بیٹے تھے جو پنشن پانے کے بعد حیدر آباد میں سول جج کے عہدے پر فائز ہوئے سجاد حسین ۱۸۵۶ء میں کاکوری کے مقام پر پیدا ہوئے۔ میٹرک کیننگ کالج سے پاس کر کے کچھ روز مختلف جگہوں پر ملازمت کی۔ ۱۸۷۷ء میں اودھ پنچ نکالا۔ یہ ہندوستان کا پہلا مزاحیہ اخبار تھا جس نے ملک اور زبان کی زیادہ خدمات سرانجام دیں۔ سجاد حسین کی تحریر کا ایک خاص انداز تھا جس میں معلومات کے ساتھ ظرافت اور مزاح کا چٹخارہ ہوتا تھا۔ ان کے وہ فرضی خطوط جو ہندوستانی رئیسوں کے نام ہیں، اپنا منفرد انداز رکھتے ہیں اور ان میں ایک مخصوص طریقہ ہے نصیحت کرنے کا۔ وہ ایک اعلیٰ درجے کے ناول نگار بھی تھے۔ ان کے ناول "حاجی بغلول، طرحدار، لونڈی، پیاری دنیا، احمق الدین میٹھی چھری، کایا پلٹ، حیات شیخ چلی" بہت مشہور ہیں۔ ان کی زبان نہایت بلیغ اور انداز ظریفانہ ہے۔ ۱۹۰۱ء میں مرض فالج میں مبتلا ہوئے۔ اور چودہ سال تک جسمانی تکلیف اور مصائب برداشت کر کے آخر ۱۹۱۵ء میں اس دارفانی سے کوچ کر گئے۔ منشی سجاد حسین کی وفات کے ساتھ ہی اودھ پنچ بھی بند ہو گیا۔

سوال:۔ مندرجہ ذیل کتب پر مختصر نوٹ لکھئے:۔

۱۔ پرتھی راج راسا	۲۔ آبِ حیات	۳۔ رانی کیتکی
۴۔ حیاتِ سعدی	۵۔ مقالاتِ شبلی	۶۔ آثار الصنادید
۷۔ غبارِ خاطر	۸۔ مسدس شہر آشوب	۹۔ دہ مجلس
۱۰۔ دریائے لطافت	۱۱۔ عودِ ہندی	۱۲۔ الفاروق
۱۳۔ نکات الشعراء	۱۴۔ فسانہ عجائب	۱۵۔ اندر سبھا
۱۶۔ دیوان زادہ	۱۷۔ سب رس۔	۱۸۔ مرأۃ العروس
۱۹۔ خمخانۂ جاوید	۲۰۔ مقدمہ شعر و شاعری	۲۱۔ دربارِ اکبری
۲۲۔ تہذیب الاخلاق۔		

۱۔ پرتھی راج راسہ

عام طور سے یہ مشہور ہے کہ پرتھی راج راسا چند بردائی کی تصنیف ہے اور یہ اس زمانے میں لکھی گئی جب سلطان شہاب الدین غوری

نے پرتھی راج کو شکست دے کر دہلی پر قبضہ کر لیا۔ اور کہ چند کوی پرتھی راج کا وزیر اور اس کا درباری شاعر تھا۔ علامہ شیرانی کی تحقیق یہ ہے کہ پرتھی راج راسا سولھویں یا سترھویں صدی کے متعصب ہندوؤں کی فرضی تصنیف ہے اور اسے حقیقت کا رنگ دینے کے لیے اسے چند بردائی کوی کے نام سے منسوب کر دیا گیا ہے۔ علامہ شیرانی نے اپنی تحقیق کی بنا حسب ذیل دلائل پر رکھی ہے:۔

۱۔ ہندی نورتن مصنفہ مہا مہو پادھیا کبیراج شیامل دان جی کی یہی رائے ہے کہ پرتھی راج راسا سولھویں یا سترھویں صدی میں تصنیف ہوا۔

۲۔ راسا میں دس فیصدی عربی اور فارسی الفاظ موجود ہیں۔ ایسے ابتدائی زمانے میں جبکہ دہلی میں مسلمانوں کی حکومت قائم نہیں ہوئی تھی، ہندی شاعروں کی زبان میں اس قدر عربی و فارسی الفاظ کا شامل ہو جانا ممکن نہیں۔ اس سے ثابت ہوا کہ یہ بعد کی تصنیف ہے۔

۳۔ راج راسا میں فرضی واقعات کا بیان ہے۔ مثلاً شہاب الدین کا بھائی حسین تھا، شہاب الدین کی بیوی سے حسین کے ناجائز تعلقات تھے۔ جب شہاب الدین کو پتہ چلا تو حسین بھاگ کر پرتھی راج کے پاس دہلی چلا آیا۔ یا یہ کہ پرتھی راج نے شہاب الدین کو سات موقعوں پر شکستیں دیں اور شہاب الدین کو گرفتار کر لیا اور روپیہ لے کر چھوڑ دیا۔ یہ واقعات تاریخوں میں موجود نہیں ہیں۔

۴۔ راسا میں آتشیں اسلحہ اور توپوں وغیرہ کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ توپ پہلے پہل بابر بادشاہ کے ساتھ ہندوستان میں آئی۔ پرتھی راج کے زمانے میں ہندوستان میں آتشیں اسلحہ موجود نہیں تھا۔

۵۔ راسا میں سلطان غوری کا نام شہاب الدین غوری آیا ہے۔ حالانکہ شہاب الدین، محمد ابن سام شہاب الدین کے لڑکپن کا نام ہے۔ بادشاہ ہو کر وہ معز الدین محمد بن سام ہو گیا تھا۔ اکبر کے عہد تک تاریخوں میں اس کا نام معز الدین محمد بن سام ہی آیا ہے۔ پہلی بار اکبری عہد کی تاریخوں میں اسے اس کے بچپن کے نام سے شہاب الدین کے نام سے پکارا گیا۔ ان دلائل سے ثابت ہوتا ہے کہ راسا اکبر کے عہد یا اس کے بعد کی تصنیف ہے اور نورتن کے مطابق یہ سولھویں یا سترھویں صدی میں لکھی گئی ہے۔

۲۔ آبِ حیات

آب حیات مولانا محمد حسین آزاد کی تصنیف ہے جسے اردو ادب کی تاریخوں میں ایک بڑا اہم مقام حاصل ہے۔ آبِ حیات اردو کی پہلی کتاب ہے جس میں پرانی تذکرہ نویسی، جدید رنگ کی تاریخ شاعری میں منتقل ہوئی۔ اس لیے شاعری کی تاریخ کی حیثیت سے آبِ حیات کو ایک بنیادی مقام حاصل ہے۔ آبِ حیات میں مرقع نگاری کے بڑے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔

پروفیسر حافظ محمود شیرانی نے اپنے مضمون تنقید آبِ حیات میں لکھا ہے :-

"اردو کیا فارسی میں بھی پائے کی کوئی کتاب موجود نہیں تھی۔ یہ اگرچہ تاریخ ہے مگر اس کا ڈھنگ افسانے کا سا ہے اور یہ اگرچہ نثر ہے مگر اس کا لطف نظم کا سا ہے۔"

آبِ حیات میں آزاد نے ہر دور کے آغاز میں نئے دور کی شاعری کی خصوصیات کا ذکر زمانے کی تاریخ کے حصے کا بیان، زبان اردو کی بدلتی ہوئی کیفیتوں کا رنگ، اس کی مثالیں اور نمونے، ادبی رجحانات اور مذاقِ عام کا مختصر تذکرہ اور حوالہ بھی ساتھ دیا ہے۔ اس میں ہر شاعر کی شاعری پر محاکمہ یا تنقید بھی موجود ہے۔

آزاد نے آبِ حیات میں لذیذ و عجیب لطیفے بھی بیان کیے ہیں، ان لطیفوں کو اگر جمع کیا جائے تو یہ تہذیب کی تاریخ بھی ہے جو اردو شاعری کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔

آبِ حیات کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اسے بڑے اعلیٰ انداز سے ترتیب دیا ہے، دوسری خصوصیت آزاد کا اندازِ بیان ہے جس میں ان کی پوری شخصیت ہمارے سامنے آجاتی ہے ایک خصوصیت اس کی یہ ہے کہ اس میں آزاد نے بڑے حسین پیرائے میں مرقع نگاری کی ہے۔ اردو ادب میں آزاد کو مرقع نگاری میں اولیت حاصل ہے۔ آب حیات تاریخ شاعری بھی ہے اور ایک اعلیٰ درجے کی ادبی کتاب بھی ہے۔ آزاد نے اس میں جو مواد پیش کیا ہے، ڈرامے کے انداز میں پیش کیا ہے۔

آزاد نے آب حیات میں ولی دکنی سے لےکر ابراہیم ذوق تک کے شعراء کے حالاتِ زندگی، کلام کے نمونے اور ان کے کلام پر اپنا محاکمہ بیان کیا ہے۔

آب حیات کے پہلے باب میں سنسکرت اور فارسی کے قدیم تعلق سے بہت بحث کی ہے اور ان دونوں زبانوں کی مماثلت پر بھی لسانیاتی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی ہے اردو زبان میں یہ

پہلی لسانیاتی کوشش ہے۔ اس باب کی نمایاں صفت یہ بھی ہے کہ یہاں آزاد نے اپنی انشاء پردازی سے کام نہیں لیا بلکہ علمی و استدلالی اور تحقیقی انداز میں باتیں کی ہیں۔ باقی کتاب آزاد کی انشاء پردازی کی بہترین مثال ہے آزاد نے تشبیہات و استعارات کے انبار لگادیے ہیں، آزاد تخیل سے بہت کام لیتے ہیں۔ اور تخیل کے زور میں بہت سی غلط باتیں بھی بیان کر دیتے ہیں اور بہت سے حقائق کو مسخ کر دیتے ہیں۔ لیکن ان کا انداز بیان اتنا دلچسپ ہے کہ قاری کتاب کو ختم کیے بغیر ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔

آزاد نے آبِ حیات کی ترتیب میں تعصب سے کام لیا ہے انھوں نے تاریخ شاعری میں مرزا غالب کو نظر انداز کر دیا۔ اس کی شاید وجہ یہ تھی کہ ذوق اور غالب کے درمیان چپقلش رہتی تھی۔ اور آزاد ذوق کے شاگرد تھے، آزاد نے ذوق کو خاقانی ہند اور ملک الشعراء کے ناموں سے یاد کیا ہے اور غالب کو شاعروں کی فہرست میں شامل نہ کیا۔ حالی کی نشاندہی اور شکایت پر دوسرے ایڈیشن میں غالب کا ذکر بھی شامل کر لیا گیا۔

۳۔ رانی کیتکی

ڈاکٹر گل کرائسٹ کی تحریک سے الگ تھلگ رہ کر بھی جن لوگوں نے اردو نثر کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کی۔ ان میں سید انشاء بالخصوص قابل ذکر ہیں۔ اگرچہ ان کا کارنامہ حجم میں اپنے دور کی بھاری بھرکم داستانوں کے پاسنگ بھی نہیں لیکن اپنی خلّاقی طباعی سے کام لے کر انھوں نے قصرِ اردو میں جو اینٹ لگائی وہ ڈیڑھ صدی گزر جانے کے بعد بھی خشتِ اول بنی رہی۔ نواب سعادت علی خان کے دربار میں انشاء اللہ خان انشاء کی ذہانت نے نت نئے گل کھلائے جس کا ایک نمونہ رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی داستان ہے۔

داستان رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی ایک ایسی کہانی ہے جس کی تحریر میں یہ التزام کیا گیا ہے کہ اس میں فارسی عربی وغیرہ کا ایک لفظ بھی داخل نہ ہونے دیا۔ یہ نہایت دشوار کام سید انشاء نے کچھ اس طریق سے کیا کہ نہ تو کہیں قصے کی دلچسپی میں فرق آیا اور نہ کہیں ایسی زبان سے دوچار ہونا پڑا جو یکسر نامانوس ہو۔ لیکن اس قسم کی نثر کے رواج پذیر نہ ہونے کی بڑی وجہ اس میں علمی اور ادبی مضامین کے ادا ہونے کی صلاحیتوں کا فقدان ہے۔ چنانچہ جب بعد میں آنے والوں کے ہاتھوں اردو نثر اپنی منزل کی طرف آگے بڑھی تو انشاء کی یہ تحریر گزرتے ہوئے وقت کے غبار تلے دب گئی۔

رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی داستان اردو کی اکثر داستانوں کے برعکس پر سمجی ہے اس میں انشاء نے صاف اور سادہ انداز میں ہندو دیومالا کا سہارا سے بھارت کے راجوں مہاراجوں کی دنیا کی ایک جھلک دکھائی ہے۔ انشاء روایتی داستان گو نہ تھے اس لیے قصہ گوئی کے عام لوازم کو اس کہانی میں برقرار نہ رکھ سکے بلکہ اس اعتبار سے تو یہ داستان کسی توجہ کی بھی مستحق نہیں لیکن زبان کو ایک نادر اسلوب سے ہم آہنگ کرنے کی حیثیت سے اردو ادب میں اس کا مقام اہم ہے۔

رانی کیتکی راجہ جگت پرکاش کی بیٹی تھی اور اس کی ماں کا نام رانی کام لتا تھا۔ اس کے رشتے کے لیے بہت سے راجوں مہاراجوں کے پیغامات آئے لیکن اس نے کسی طرف توجہ نہ کی۔

کنور اودے بھان بھی راجہ کا بیٹا تھا۔ شکار کھیلتا ہوا ہرن کے پیچھے گھوڑا دوڑاتا رانی کیتکی کے باغ میں آگیا جہاں وہ جھولا جھول رہی تھی۔ یہاں دونوں کی آنکھیں چار ہوئیں اور دونوں ایک دوسرے کو دل دے بیٹھے۔ تھوڑی دیر راز و نیاز کی باتوں کے بعد کنور اودے بھان نے اپنی انگوٹھی رانی کیتکی کی انگلی میں پہنا دی اور اس کے جواب میں رانی کیتکی نے اپنی انگلی سے انگوٹھی اتار کر اودے بھان کی انگلی میں پہنا دی۔

اودے بھان کا باپ رانی کیتکی کے باپ کے پاس رشتہ کے لیے ایک برہمن کو بھیجتا ہے۔ لیکن رانی کیتکی کا باپ غصے میں آجاتا ہے اور برہمن کو دھکے دے کر دربار سے نکال دیتا ہے۔ اس پر اودے بھان کا باپ بھاری فوج لے کر اس پر چڑھائی کر دیتا ہے اور دونوں فوجوں میں گھمسان کی جنگ ہوتی ہے اور اس طرح یہ قصہ اپنے انجام کی طرف آگے بڑھتا جاتا ہے۔

اس کہانی میں عربی فارسی کا کوئی لفظ، ترکیب اور محاورہ نہیں۔ انشاء کی ذہانت واقعی قابل داد ہے۔ اس ساری کہانی کو پڑھنے سے پتہ چلتا ہے کہ ابتدائے داستان سے جس فن اور کمال کا دعویٰ اس نے کیا تھا اسے داستان کے آخر میں نبھایا ہے۔ اس افسانے میں جہاں افسانوی لطف موجود ہے وہاں یہ اصلاحِ زبان کے سلسلے میں ایک اہم کڑی ہے۔

۴۔ حیاتِ سعدی

حیاتِ سعدی اردو ادب میں پہلی سوانح ہے۔ مولانا الطاف حسین حالی جنھیں اردو کا بہترین سوانح نگار ہونے کا فخر حاصل ہے،

نے یہ کتاب لکھ کر اردو سوانح نگاری میں اولیت کا اعزاز حاصل کیا ہے۔ اس سوانح کی تعریف اکثر نقادوں اور مصنفوں نے کی ہے۔ شبلی نے جو خود بھی بہت اعلیٰ درجے کے سوانح نگار ہیں، حیاتِ سعدی پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

"حیات سعدی اردو کی بہترین سوانح عمری ہے۔"

مولانا حالی نے اس کتاب میں فارسی کے مشہور شاعر اور گلستان و بوستان کے مصنف شیخ سعدی شیرازی کی زندگی کے حالات بیان کیے ہیں۔

حیات سعدی دو حصوں پر مشتمل ہے۔ ایک حصہ سعدی کی زندگی کے احوال پر ہے اور دوسرے حصے میں ان کی تصانیف کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ حیاتِ سعدی پر تبصرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:-

"حیاتِ سعدی معیار اور فن کے نقطہ نظر سے بعض کمزوریوں کی حامل ہے اور وہ کمزوریاں یہ ہیں کہ موضوع اور انسان کی پوری تصویر پیش کرنے کی بجائے اس کے شاندار پہلوؤں کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ حالی اپنے ہیرو کی شخصیت سے مرعوب ہو کر ان خیالات کی بھی ہمنوائی کرنے لگتے ہیں جن کی ہم نوائی کرنی نہیں چاہیئے۔"

سعدی نے اپنی ایک حکایت میں ایک قول لکھا ہے ؎

دروغِ مصلحت آمیز   بہ از راستیِ فتنہ انگیز

سیاق و سباق کے لحاظ سے یہ قول اس حکایت میں درست معلوم ہوتا ہے لیکن عمومی نقطہ نگاہ سے یہ قول زیادہ درست نہیں ہے۔ اس کو قاعدہ کلیہ نہیں بنایا جا سکتا۔ حالی نے اس قول کی بہت تعریف کی ہے۔

اس سوانح عمری کی ایک کمزوری یہ ہے کہ یہ صرف خارجی نقوشِ حیات کی روداد ہے۔ سعدی کی داخلی زندگی کا اس میں کوئی پتہ نہیں چلتا۔ قاری ایک تشنگی سی محسوس کرتا ہے، اسے سعدی کی داخلی اور خارجی زندگی کا بھرپور اندازہ نہیں ہوتا۔

اس سوانح عمری کا انداز بیان بھی اس لحاظ سے کوئی زیادہ موزوں نہیں ہے کہ سعدی کی شخصیت جتنی شوخ اور بذلہ سنج ہے، انداز بیان اتنا ہی کمزور اور ٹھنڈا ہے۔

حالی نے حیاتِ سعدی کا یہ نکتہ بیان کیا ہے کہ طبعی ماحول اور سماجی و معاشرتی حالات شخصیت

پر بہت اثر ڈالتے ہیں۔ سعدی کی قابلیتوں میں سماجی احوال اور فطری مناظر، شیراز اور فارس کی فضاؤں اور آب و ہوا کا اثر دکھایا گیا ہے۔

۵۔ مقالاتِ شبلی

شبلی کے مقالات کئی جلدوں میں مرتب ہو کر شائع ہو چکے ہیں۔ مولانا شبلی نعمانی کے مقالات ادبی، تنقیدی، تاریخی، تخلیقی اور دیگر مختلف النوع عنوانوں کے تحت آتے ہیں۔

ان کے تنقیدی مقالات دو قسم کے ہیں۔ ایک قسم کے مقالات خالص تنقیدی ہیں اور دوسری قسم کے مقالات مختلف کتابوں پر ریویو یا تبصرے ہیں۔ ریویو اور تبصرہ نگاری کے متعلق بیشتر مقالات فن کا بہترین نمونہ ہیں۔ اس قسم کے مقالات اردو ادب میں خاص مقام رکھتے ہیں ان مقالات میں جن کتابوں پر تبصرے پائے جاتے ہیں وہ اردو کی علمی اور ادبی کتابوں کے علاوہ فارسی اور عربی کی مختلف کتابیں ہیں، ان میں کچھ تبصرے سوانحی کتب پر بھی ہیں مثلاً ہمایوں نامہ، گلبدن بیگم تزکِ جہانگیری وغیرہ۔

شبلی نے اپنے تاریخی مقالات میں تاریخ اسلام کے شاندار حصے تعلیم یافتہ لوگوں کے سامنے پیش کر کے ان کے دلوں میں ملتِ اسلامیہ کے درخشندہ ماضی کی یاد تازہ کی ہے۔ اس کے علاوہ شبلی نے ان مقالات کے ذریعے مغربی مصنفین کے اسلام پر لگائے ہوئے الزامات کی واضح انداز میں تردید کی ہے۔

شبلی کے تبصرے محض سرسری تبصرے نہیں ہیں۔ انھوں نے مختلف کتابوں پر تبصرے کرتے کرتے سوانح نگاری، تاریخ نگاری، انشاء پردازی اور فصاحت و بلاغت کے تقاضوں پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔

شبلی نے ادبی، علمی، تاریخی، سوانحی، تخلیقی اور تنقیدی موضوعات پر جو بھی مقالے لکھے ہیں وہ اردو ادبیات میں اپنا امتیازی مقام رکھتے ہیں شبلی اعلیٰ درجے کے مقالہ نگار تھے۔ انھوں نے اردو میں مقالہ نگاری کی خوبصورت روایت قائم کی جسے بعد کے ادیبوں نے آگے بڑھایا۔

شبلی کے مقالات ادبی اور فنی محاسن کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ ان مقالات کی عبارتوں کی داخلی معنوی تنظیم کی طرح ان کا ظاہری منطقی نظام بھی نہایت چُست اور مکمل ہے۔ شبلی کے فقرے چست ان کے جملے منظم اور فکری نظم و ضبط کے لحاظ سے تعمیر کے عمدہ نمونے ہیں۔ شبلی کے ان مقالات میں ایجاز و اختصار سے بہت کام لیا ہے۔ وہ ایک جملے سے ایک صفحے کا کام لے لیتے ہیں، ان کے

بیان میں لطف و جوش ہے۔ان کی تحریروں کے حُسن کا بڑا وسیلہ ایجاز و اختصار ہے۔ ایجاز و اختصار کے لیے وہ تشبیہات و استعارات سے کام لیتے ہیں۔ ان کے مقالات کا ایک وصفی امتیاز یہ ہے کہ ان کی نثر شاعرانہ نثر ہے۔ ان میں خاص قسم کی شعریت پائی جاتی ہے۔ اگرچہ ان کی تحریر میں سادگی ہے لیکن اس سادگی کے انداز میں حُسن کا راز ہے۔

مقالاتِ شبلی آٹھ جلدوں میں مرتب ہو کر شائع ہوئے ہیں ان کی ترتیب مضامین کے اعتبار سے یہ ہے:۔

جلد اول : مذہبی مضامین ،	جلد دوم : ادبی مضامین
جلد سوم ، تعلیمی مضامین ،	جلد چہارم ، تنقیدی مضامین
جلد پنجم : سوانحی مضامین ،	جلد ششم : تاریخی مضامین
جلد ہفتم : فلسفیانہ مضامین ،	جلد ہشتم : قومی مضامین

۶۔ آثار الصنادید

آثار الصنادید سرسید احمد خاں کی پہلی تصنیف ہے۔ انھوں نے اس کتاب کی تصنیف میں بڑی سعی و کاوش سے کام لیا ہے۔ یہ کتاب اردو زبان کی ترقی کی تاریخ میں ایک اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب میں دہلی کی قدیم عمارات کا حال بڑی تفصیل سے لکھا گیا ہے۔ ان عمارات میں بیرونِ شہر کی عمارات، لال قلعہ، قلعہ کے اندر کی عمارات، اندرونِ شہر کی عمارات، مساجد، مندر، بازار، باؤلیاں کنوئیں شامل ہیں۔ اس میں ان عمارات کے نقشے، تصاویر اور کتبے بھی شامل ہیں۔ اس میں عمارات کے علاوہ مشاہیر اہل دہلی کے حالات بھی درج ہے۔ ان مشاہیر میں ایک سو بیس مشائخ، علماء و فقراء، اطباء، قراء، شعراء، خوشنویس، مصور، موسیقار شامل ہیں۔ عمارات کی پوری تفصیل لکھنا، ان کے طول و عرض کی پیمائش، کتبوں کے چربے اتارنا، ان کے حالات کی تحقیق کرنا بڑا مشکل اور دشوار کام تھا لیکن سرسید احمد خاں کی مستقل مزاجی اور صبر و استقامت نے اس دشوار کام کو تکمیل تک پہنچا دیا سرسید احمد خاں قطب صاحب کی لاٹھ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ :۔

”اس لاٹھ کے بعض کتبے زیادہ بلند ہونے کی وجہ سے پڑھے نہ جا سکتے تھے۔ ان کے پڑھنے کو ایک چھینکا دو بلیوں کے بیچ میں ایک کتبے کے متوازی بندھوا لیا جاتا تھا اور میں خود اوپر چڑھ کر اور چھینکے میں بیٹھ کر کتبے کا چربہ اتارتا تھا۔ جس وقت میں چھینکے میں بیٹھتا تھا تو مولانا صہبائی فرطِ محبت کے سبب بہت گھبراتے

تھے اور خوف کے مارے ان کا رنگ متغیر ہو جاتا تھا"

سرسید نے اتنی مشکلات و مصائب کے باوجود ڈیڑھ برس کے اندر اس کتاب کی تالیف و طباعت کا بندوبست کر لیا تھا۔ یہ کتاب ۱۸۴۷ء میں چھپ کر تیار ہو گئی تھی، اس کی زبان مقفیٰ و مسجّع تھی۔ وہ سلاست و روانی جو سرسید کی دوسری تصنیفوں میں ہے اس کتاب میں نہیں تھی۔ بعد میں جب اس کتاب کے ترجمے کی نوبت آئی اور رائل ایشیاٹک سوسائٹی نے اس کا ترجمہ کروانا چاہا تو سرسید نے اس پر نظرِ ثانی کی۔ اس کے اندازِ تحریر کو بدل دیا۔ عبارت کو سلیس اور سادہ بنا دیا گیا۔ نئے انداز اور نئے رنگ کا ایڈیشن ۱۸۵۴ء میں شائع ہوا۔ بعد میں بعض وجوہ اس کے انگریزی ترجمے میں حائل ہو گئیں۔ تاہم فرانس کے مشہور مستشرق گارساں دتاسی نے اس کتاب کا فرانسیسی ترجمہ شائع کیا۔ اس ترجمے پر لندن کی رائل ایشیاٹک سوسائٹی نے سرسید کو سوسائٹی کا آنریری فیلو مقرر کیا۔

۷۔ غُبارِ خاطر

غبارِ خاطر مولانا ابوالکلام آزاد کے مکتوبات کا مجموعہ ہے۔ یہ مکتوب انھوں نے قلعہ احمد نگر کی اسیری کے دوران (از ۹؍اگست ۱۹۴۲ء تا ۱۵؍جون ۱۹۴۵ء) لکھے۔

اس مجموعے میں جس قدر مکتوبات ہیں وہ تمام تر نواب صدر یار جنگ، مولانا حبیب الرحمن شیروانی رئیس بھیکم پور ضلع علی گڑھ کے نام لکھے گئے تھے۔ چونکہ احمد نگر کی قید کے زمانے میں مولانا ابوالکلام آزاد اور دوسرے اسیروں کو دوستوں سے خط و کتابت کی اجازت نہ تھی اور ان کی کوئی تحریر قلعہ سے باہر نہیں جا سکتی تھی۔ اس لیے مولانا ان مکاتیب کو وقتاً فوقتاً لکھتے رہے اور ایک فائل میں جمع کرتے رہے۔

۱۵؍جون ۱۹۴۵ء کو مولانا آزاد رہا ہوئے تو یہ مکاتیب مکتوب الیہ تک پہنچنے کا راستہ کھلا۔ مکتوب الیہ مولانا حبیب الرحمن شیروانی کے ساتھ مولانا آزاد کے تعلقات و مراسم بہت پرانے تھے۔ نواب صاحب مسلمانانِ ہند کے گزشتہ دورِ علم و مجالس کی یادگار ہیں۔ نواب صدر یار جنگ خاندانی رئیس تھے۔ ملک کے سیاسی معاملات میں ان کا طرزِ عمل مولانا آزاد سے مختلف تھا۔ لیکن اس کے باوجود ان کے باہمی علائق کی یگانگت و یک جہتی پر اثر نہیں پڑا تھا۔ دونوں کا تعلق ذاتی محبت و اخلاص اور ذوقِ علم و ادب کے اشتراک سے تھا۔

مولانا آزاد قلعہ احمد نگر کے ایک خط مورخہ ۲۹؍اگست ۱۹۴۲ء میں وہ سیاسی حالات کی

طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"مجھے یہ قصہ یہاں نہیں چھیڑنا چاہیے، میری آپ کی مجلس آرائی اس افسانہ سرائی کے لیے نہیں ہوا کرتی۔"

از ما بجز حکایت مہر و وفا مپرس

میری دکانِ سخن میں ایک ہی طرح کی جنس نہیں رہتی لیکن آپ کے لیے کچھ نکالتا ہوں، تو احتیاط کی چھلنی میں اچھی طرح چھان لیا کرتا ہوں کہ کسی طرح کی سیاسی ملاوٹ باقی نہ رہے۔"

اس مجموعے میں کچھ مکاتیب ایسے ہیں جو مولانا آزاد نے رہائی کے بعد گلمرگ اور سری نگر کے قیام کے دوران لکھے۔

فرانسیسی ادبیات میں ادب کی جس نوعیت کو "ادب اعلیٰ" کے نام سے تعبیر کیا گیا ہے اگر اردو ادب میں اس کی کوئی مثال مل سکتی ہے تو وہ صرف مولانا آزاد کی ادبیات ہیں۔

مولانا آزاد کے اسلوب نگارش کے مختلف ڈھنگ ہیں۔ ہر موضوع کے لیے خاص طرح کا اسلوب ہے۔ اس اسلوب میں اس موضوع کا رنگ ابھر سکتا ہے۔ مولانا کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اپنے علم و ذوق کے تنوع کی طرح اپنا اسلوب تحریر بھی مختلف قسموں کا رکھا ہے، آزاد اپنی نثر میں موقع و محل کی مناسبت سے موضوع شعر استعمال کرتے ہیں۔ ایسے اشعار صرف مطالب کی مناسبت ہی سے نہیں آتے بلکہ بجائے خود مطالب کا ایک جزو بن جاتے ہیں۔ ایسا جزو کہ اگر اسے الگ کر دیجیے تو خود نفس مطلب کا ایک ضروری اور لاینفک جزو الگ ہو جائے۔ قلعہ احمد نگر کے اکثر مکاتیب کا انداز ایسا ہے جیسے نثر میں شاعری کی گئی ہو۔ جس مطلب کو ادا کیا ہے اس طرح کیا ہے کہ جدتِ فکر نقش آرائی کر رہی ہے اور وسعتِ تخیل رنگ بھر رہی ہے۔ اجتہادِ فکر اور تجدید اسلوب مولانا آزاد کی عام اور ہمہ گیر خصوصیت ہے۔

ان کا اسلوب اپنا اسلوب ہے۔ ان کا رنگ تحریر منفرد ہے۔ وہ کسی دوسرے پیشرو کے نقشِ قدم پر نہیں چلتے۔

ان کی تحریر میں ظرافت ہے تو وہ اپنی بے داغ لطافت رکھتی ہے۔ واقع نگاری ہے تو اس کی نقش آرائی کا کوئی جواب نہیں۔ فکر کا پیمانہ ہر جگہ بلند اور نظر کا معیار ہر جگہ ارجمند ہے۔

ان مکاتیب میں مولانا آزاد نے کوشش کی ہے کہ اپنا دماغی پس منظر دنیا کے سامنے رکھ دیں۔

۸۔ مسدّس شہر آشوب

شہر آشوب کے لغوی معنی ہیں شہر کے لیے فتنہ و ہنگامہ یا شہر میں جمع ہونے والے یا شہری فتنہ برپا کرنے والے۔ اصطلاح میں اس نظم کو کہتے ہیں جس میں مختلف پیشوں اور طبقوں سے تعلق رکھنے والوں کا ذکر ہو۔ شہر آشوب وہ نظم ہے جس میں کسی شہر یا ملک کی اقتصادی یا سیاسی بے چینی کا تذکرہ ہو یا شہر کے مختلف طبقوں کی مجلسی زندگی کے کسی پہلو کا نقشہ مزاحیہ، طنزیہ یا ہجویہ انداز میں کھینچا گیا ہو۔

مسدس شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں جس کا ہر بند چھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلا دوسرا، اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ پانچواں اور چھٹا مصرعہ الگ ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ سودا نے مسدس شہر آشوب لکھے ہیں۔

شہر آشوب کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ جوں جوں شہر آشوب نے ترقی کی اس کے مفہوم و موضوع میں بھی وسعت آگئی۔

قدیم ترکی اور فارسی ادب میں شہر آشوب کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ محمد شاہ کے عہد میں سیاسی اور ملکی انتشار و ابتری کے نتیجے میں اردو میں بڑی کثرت سے شہر آشوب لکھے ہیں۔ ابتدائی دور میں شاکر، ناجی، کمترین، حاتم اور قائم نے شہر آشوب لکھے۔ شاکر ناجی کے شہر آشوب میں نادر شاہی حملے، دہلی کی بربادی اور ہندوستان کی فوج کی بزدلی کا ذکر ہے۔ سودا اور میر نے اس کی تقلید کی۔ سودا کے شہر آشوب کی ہیئت قصیدے کی ہے۔ ایک شہر آشوب مسدس میں ہے۔

دہلی کے متعلق شہر آشوب لکھنے والوں میں آرزو دہلوی، افسردہ دہلوی، تشنہ سالک، سوزاں ظہیر، عیش، داغ، غالب، حالی وغیرہ نمایاں ہیں۔ ان شعراء نے دہلی کی عظمت اور انقلاب کی ہمہ پہلو تباہ کاری اور بربادی کی داستانوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ حالی نے مسدس شہر آشوب "مدّ و جزرِ اسلام"، لکھی۔ جس میں مسلمانوں کی زبوں حالی کا رونا رویا ہے۔

۹۔ دہ مجلس

دہ مجلس کا دوسرا نام کربل کتھا ہے۔ اس کو فضل علی فضلی نے تصنیف کیا۔ یہ کربلا کی کہانی ہے جو ملا حسین واعظ کاشفی کی فارسی کتاب (روضۃ الشہداء) کا ترجمہ ہے۔

احسن مارہروی نے فضلی کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے کہ فضلی محمد شاہی عہد میں تھا۔ اس نے یہ کتاب ۱۷۳۱ء میں لکھی۔ پھر ۱۷۴۷ء میں اس کی اصلاح کی۔ تذکرہ شعرائے ہند میں اس کتاب کا دیباچہ منقول ہے۔ یہ دیباچہ بہت طویل اور دلچسپ ہے۔ اس دیباچے کے چند

فقرات درج ذیل ہیں :۔

"لیکن معنی اس کے عورتوں کی سمجھ میں نہ آتے تھے اور فقرات پر سوز و گداز اس کتاب مذکورہ کے سبب لغات فارسی ان کو نہ دلاتے تھے۔ اکثر اوقات بعد کتاب کے سبب یہ مذکور کرتیں کہ افسوس و صد ہزار افسوس جو ہم کم نصیب عبارت فارسی نہیں سمجھتے اور رونے کے ثواب سے بے نصیب رہتے ہیں۔ ایسا کوئی صاحب شعور ہوئے کہ کس طرح من و عن ہمیں سمجھاوے اور ہم سی بے سمجھوں کو سمجھا کر رلادے مجھ عقیر کی خاطر میں گزرا کہ اگر ترجمہ اس عبارت کا برنگینی عبارات اور احسن استعارات ہندی قریب الفہم عامہ مؤمنین و مؤمنات کیجیے تو ثواب لیجیے۔"

اس عبارت کا انداز چونکہ دکنی نثر کا سا ہے اس لیے اندازہ لگایا جاتا ہے کہ فضلی دکنی الاصل ہے لیکن اس کا قیام شمالی ہند میں رہا ہے اور اس نے علم یہیں حاصل کیا۔

فضلی کی کربل کتھا کا ایک نسخہ مفتیان گوپامئو کے قدیم کتب خانے میں تھا۔ کتاب نقل در نقل تھی اور نا تمام تھی۔ یہ پتہ نہیں چلتا کہ کس نے اور کب اور کہاں سے نقل کی۔ لیکن اس قدر متحقق ہے کہ یہ کتاب واعظ کاشفی کی روضۃ الشہداء کا اردو ترجمہ ہے اور اس کا کوئی دوسرا قدیم اردو ترجمہ بجز کربل کتھا کے معلوم و مشہور نہیں۔ یہ کتاب دس مجلسوں پر مشتمل ہے اور اس کی عبارت بڑی عام فہم اور سادہ ہے۔ تکلف اور تصنع نہیں۔ زبان روزمرہ کے مطابق ہے۔ صرف و نحو کی پابندی نہیں ہے۔ فضلی نے لکھا ہے کہ میری تمنا تو تھی کہ ثواب حاصل کرنے کے لیے اس کتاب کا ترجمہ کیا جائے لیکن یہ مذہبی کتاب تھی اور میرے سامنے اس سے قبل کوئی نمونہ موجود نہ تھا لہٰذا مجھے اس کی تحریر میں پس و پیش تھا۔ اس حالت میں، میں نے خواب میں امام حسینؓ کو دیکھا۔ انھوں نے میری مشکلات کو حل کیا اور میری مدد فرمائی۔

۱۰۔ دریائے لطافت اردو کی سب سے پہلی کتاب دریائے لطافت کو قرار دیا جاتا ہے اس میں قواعد اردو کو ترتیب دیا گیا ہے۔ اس کو انشاء اللہ خاں نے لکھا۔ ان کی اس تصنیف میں مرزا قتیل بھی ان کے ساتھ شامل تھے۔ پہلا حصہ انشاء اللہ خاں نے لکھا۔ جس میں اردو کی صرف و نحو کا حال بیان کیا اور اردو بولنے والوں کی مختلف زبانوں کے نمونے دکھائے۔ طرز تحریر میں وہی ظرافت اور تمسخر ہے۔ دوسرا حصہ قتیل کی تصنیف ہے۔ دریائے لطافت صرف و نحو کی سب سے قدیم کتاب ہے۔ سید انشاء اس کتاب کے بعض الفاظ کا ذکر کرکے

لکھتے ہیں کہ اس عہد کی گفتگو میں اس قسم کے الفاظ شرفا بولتے تھے۔ پروٹھا بجائے پراٹھا، دھیرا بجائے آہستہ اور بمتی طرف، فرماٹتا ہے بجائے فرماتا ہے۔ جاٹتا ہے بجائے جاتا ہے۔

مولانا محمد حسین آزاد دریائے لطافت پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"دریائے لطافت قواعد اردو میں ہے۔ اس کتاب میں بھی اگرچہ انداز کلام میں وہی تمسخر اور شوخی ہے مگر یہ پہلی کتاب قواعد اردو کی ہے جو ہمارے اہل زبان نے اردو میں لکھی۔ اس میں اول اردو بولنے والوں کے مختلف نمونے دکھائے ہیں اور ان میں حقِ سخن فہمی ادا کیا ہے، پھر قواعد بیان کیے ہیں اور ظرافت سے کہ فحش تک کوئی بات باقی نہیں چھوڑی۔ لیکن طالبِ فن اس میں سے بھی اکثر نکتے ایسے حاصل کر سکتا ہے کہ چند روز کے بعد ڈھونڈے گا اور نہ پائے گا۔ بعد اس کے کئی بابوں میں عروض قافیہ، منطق، معانی، بیان وغیرہ فروغ بلاغت کو اردو زبان میں لائے ہیں۔ یہ مرزا قتیل کی تصنیف ہے مگر اس حمام میں سب ننگے ہیں۔ ان کے ہاں بھی سوائے شہدپن کے دوسری بات نہیں۔ پھر بھی حق یہ ہے کہ جو کچھ ہے، لطف سے خالی نہیں۔ عروض میں ان کے اصول اور قواعد لکھے ہیں مگر اس میں مفاعیلن مفاعیلن، مفاعیلن کی جگہ کہتے ہیں پری خانم، پری خانم، پری خانم، پری خانم۔ اور فاعلن فاعلن، فاعلن، فاعلن کی جگہ چٹ لگن، چٹ لگن، چٹ لگن، چٹ لگن۔"

اس میں اصطلاحیں بھی انھوں نے نئی نئی رکھی ہیں۔ چنانچہ نظم کی قسموں میں مثلث کا نام تکڑا اور مربع کا نام چوکڑا رکھا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

سید انشاء نے ایک الگ باب باندھ کر حروفِ تہجی کی بحث، دہلی کے مختلف محلوں کی زبان کا فرق، بعض شعراء و فصحاء کا ذکر، دہلی و لکھنؤ کی فصاحت و فوقیت کا موازنہ، دہلی کی اصطلاحیں، عورتوں کی خاص گفتگو اور اصطلاحات، صرف و نحو کے مجتہدانہ اصول بیان کیے ہیں۔ اور ہر جگہ ظرافت سے کام لیا ہے۔

مولوی عبدالحق دریائے لطافت کے تیسرے باب کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"اس باب میں نواب عماد الملک، بھاڑا مل، مرزا صدرالدین صفاہان اور ملا عبدالفرقان کی دلچسپ تقریریں ہیں۔ خاص کر بی نورن اور میر مضفر عینی کی تقریریں پر لطف ہیں۔"

بی نورن اور میر غضنفر عینی کی تقریریں ایسی پاک، صاف اور شستہ ہیں کہ آج کل کی بول چال بھی اس سے زیادہ فصیح نہیں ہو سکتی۔ اس سے سید انشاء کی زباندانی اور فصاحت کلام کا اندازہ ہوتا ہے۔

۱۱۔ عود ہندی

عود ہندی مرزا غالب کے خطوط کا مجموعہ ہے۔ ۱۸۵۰ء میں غالب نے فارسی میں خطوط لکھنے بند کر دیے اور اردو میں خط لکھنا شروع کر دیے۔ ان کا رنگ بالکل مخصوص ہے اور انھی پر اردو نثر کی ایک خاص طرز کی بنیاد قائم ہوئی ہے۔ تاہم اس بنیاد پر کوئی دوسرا تقلید نہیں کر سکا۔ مرزا کے خطوط میں کسی قسم کا کوئی تکلف، تصنع، خشونت وغیرہ نہیں پائی جاتی۔ عبارت کی سلاست سے معلوم ہوتا ہے کہ قلم برداشتہ لکھے جا رہے ہیں۔ اگرچہ عبارت بے تکلف اور روزمرہ کی ہے مگر ابتذال اور سوقیت (بازاری پن) اس میں بالکل نہیں ہے بلکہ اس میں ایک ادبی شان و وجاہت ہے۔ ہر فقرہ سے عظمت اور ہر جملہ میں ظرافت کی پالش ملتی ہے۔ مرزا غالب کی تحریروں میں بالکل ایسے لطف محسوس ہوتا ہے جیسے وہ بالمشافہ باتیں کر رہے ہوں۔ اور بعض خطوط تو انھوں نے بالکل ایک مکالمے کی صورت میں لکھے ہیں۔ القاب و آداب کا فرسودہ طریقہ اور بہت سی فضول اور بیکار باتیں ترک کر دی ہیں۔

ان کے خطوط کی ایک بیّن خصوصیت یہ ہے کہ وہ ان کے حالات زندگی کے مصفّٰی اور مجلّٰی آئینہ ہیں۔ یہ خطوط ان کی زندگی اور جزئیات کی تصویریں ہیں۔

غالب کے مکاتیب کا یہ مجموعہ "عود ہندی" ان کی زندگی میں ہی زیور طباعت سے مزین ہو گیا تھا۔ یہ ان کے خطوط کا اولین مجموعہ ہے جو زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔ اس وقت غالب کو اپنے خطوط کی حیثیت اور اہمیت کا پورا احساس نہ تھا۔ وہ خطوط کو محض مطلب براری اور مافی الضمیر کے اظہار کا ذریعہ خیال کرتے تھے، وہ نہیں جانتے کہ کسی دن ان کے یہ نجی اور ذاتی تحریریں ادبی مقام حاصل کر جائیں گی۔ اس لیے عود ہندی کے بہت سے خطوط بے احتیاطی میں لکھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس مجموعے کی اشاعت کے بعد غالب کا ذوق مراسلہ نگاری نہ صرف سنور گیا بلکہ وہ اپنی تحریروں میں بہت محتاط ہو گئے۔

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ عود ہندی کے خطوط میں بے تکلفی اور فطری انداز کی جھلک نمایاں ہے۔ کیونکہ وہ کسی خاص احساس یا شعوری کاوش کے تحت نہیں لکھے گئے۔

۱۲۔ الفاروق

الفاروق مولانا شبلی کی تصنیف ہے۔ شبلی نے "الفاروق" کا دیباچہ ۱۸۹۸ء میں لکھا اور یہ کتاب ۱۸۹۹ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کی اشاعت سے بہت پہلے ہی لوگوں میں اس کی شہرت پھیل چکی تھی۔ اور لوگ اس کتاب کا شدت سے تقاضا کرنے لگے۔ لوگوں کے تقاضے کا فائدہ یہ ہوا کہ شبلی اس کتاب کی تدوین و تسوید میں پوری طرح منہمک ہو گئے اور یہ کتاب جلدی تیار ہو گئی۔

اس کتاب کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے کے شروع میں ۲۳ موضوعات کے تحت تاریخ نگاری اس کی تعریف اور اصول، اسے جانچنے کے طریقے، تاریخ اور انشاپردازی کا فرق وغیرہ بیان کیے ہیں اور بعد میں حضرت عمرؓ کے حالاتِ زندگی، عہد حکومت، مہمات و فتوحات اور غیر مسلم حاکموں سے تعلقات بیان کیے ہیں۔ ان باتوں کا ذکر نہایت تفصیل سے کیا ہے اور کئی ایسے اعتراضات کے جوابات بھی دیے ہیں۔ مسلمانوں کے اس دور کی فتوحات کا حال پڑھ کر کئی عجیب عجیب باتیں سامنے آتی ہیں۔ مثلاً مسلمان میدانِ جنگ میں ہر مشکل کو تدبر سے حل کر کے فتح پانا خوب جانتے تھے اور عرب کے صحرائی میدان میدانِ جنگ کے کہنہ مشق سپاہی اور فاتح تھے۔ اپنی فوجوں کی قلیل تعداد کو وہ اس طرح ترتیب دیتے تھے کہ اپنے دشمن کی بے پناہ فوجوں کو شکست پہ شکست دیتے چلے گئے تھے۔

اس کتاب کا دوسرا حصہ بہت اہم ہے۔ اس میں اس دور کے مسلمانوں کی تہذیبی، تمدنی معاشرتی اور اقتصادی زندگی کی مکمل تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان کے اصولِ حیات اور انداز زندگی کو ان سے پہلے اور ہم عصر دنیا میں رکھ کر دیکھیں تو وہ لوگ تہذیب و تمدن، معاشرتی زندگی اور سلطنت کے انتظامی امور میں منزلوں آگے تھے اور انھوں نے انسانوں کو مہذب زندگی گزارنے کے کئی ایک نئے نئے اور باعزت طریقے بتائے تھے۔

ان کا ہر کام اصول و قواعد کے مطابق ہوتا تھا۔ انصاف ہر مسلم اور غیر مسلم کے لیے یکساں تھا۔ لوگوں کی زندگیاں خوشحال اور ہر حاکم اور امیر کے دستِ ظلم سے محفوظ تھیں۔

سلطنت کے انتظامی امور خدا اور رسول کے احکام کے مطابق تھے اگرچہ حضرت عمرؓ سخت مزاج تھے مگر وہ زمانہ مسلمانوں کی سلطنت کا ابتدائی دور تھا۔ نیز عدل و انصاف کی خاطر بھی سخت مزاجی ضروری تھی۔ خراج کی رقم، بیت المال کی دولت، جنگ کے مصارف وغیرہ کا حساب باقاعدہ رکھا جاتا تھا۔ شبلی نے یہ بھی لکھا کہ عرب میں سب سے پہلے اسلحہ سازی کو حضرت عمر رضی اللہ عنہ نے

رائج کیا۔

شبلی کی غالب حیثیت مؤرخ کی ہے مگر تاریخ نگاری کے لیے انھوں نے سوانح عمری کی صنف کا انتخاب کیا ہے۔ الفاروق ان کی مشہور سوانح عمری ہے جس میں حضرت عمرؓ کی زندگی کے حالات قلمبند کیے گئے ہیں۔ یہ سوانح عمری شبلی کی کامیاب سوانح عمری ہے۔

الفاروق ایک عظیم مقدس شخصیت کی سوانح عمری ہے یہاں شبلی کو جو دشواری پیش آئی ہے وہ یہ ہے کہ وہ سوانح عمری کے متعلق اپنے قائم کردہ نظریات پر عمل نہیں کر سکتے تھے۔ مقدس شخصیتوں کے حالاتِ زندگی لکھتے وقت ان جماعتوں کے احساسات کا خیال ضروری ہوتا ہے۔ جن کے لیے یہ سوانح عمری لکھی جاتی ہے اس لیے شبلی پھونک پھونک کر قدم رکھتے ہیں۔

۱۳۔ نکات الشعراء یہ میر تقی میر کی تصنیف ہے۔ اس میں انھوں نے ان شعرائے اردو کا حال لکھا ہے جو کمیاب ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد نکات الشعراء کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"شائق کے لیے بہت مفید ہے اس میں شعرائے اردو کی بہت سی باتیں اس زمانے کے لوگوں کے لیے دیکھنے کے قابل ہیں مگر وہاں بھی اپنا انداز قائم ہے دیباچہ میں فرماتے ہیں کہ یہ اردو کا پہلا تذکرہ ہے۔ اس میں ایک ہزار شاعروں کا حال لکھوں گا مگر ان کو نہ لونگا جن کے کلام سے دماغ پریشان ہو۔ ان ہزار میں سے ایک بیچارہ بھی طعنوں اور ملامتوں سے نہیں بچا۔ ولیؔ کہ بنی نوع شعراء کا آدم ہے اس کے حق میں فرماتے ہیں "ولی شاعر یست از شیطان مشہور تر" میر خان کمترین اس زمانہ میں ایک قدیم شاعر دلّی کے تھے۔ انھیں اس فقرہ پر بڑا غصہ آیا"

میرؔ نے نکات الشعراء کے بارے میں جو یہ دعوٰی کیا ہے کہ یہ اردو کا پہلا تذکرہ ہے اس پر ... تبصرہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ میر کا یہ دعوٰی غلط ہے۔ ان کے اس تذکرے سے پہلے بھی تذکرے مرتب ہو چکے ہیں۔

۱۴۔ فسانۂ عجائب فسانہ عجائب کو اردو داستانوی ادب میں ایک خاص مقام حاصل ہے۔ ڈیڑھ سو سال گزر جانے کے بعد بھی اس کی دلچسپی اور قدر و منزلت میں فرق نہیں آیا۔ فسانۂ عجائب میں جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ان میں سے زیادہ

متروک ہو چکے ہیں۔ اس کی زبان ثقیل مشکل اور غیر مانوس ہے۔ پھر بھی موجودہ دور میں بھی اس کی اہمیت میں فرق نہیں آیا۔

فسانۂ عجائب کو رجب علی بیگ سرور نے لکھا جو ۱۲۰۰ھ میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ سرور فارسی، عربی سے بھی شُدھ بُدھ رکھتے تھے اور اردو زبان و ادب پر انھیں قدرت حاصل تھی۔ سرور نے بہت سی کتابیں لکھیں۔ لیکن فسانۂ عجائب سرور کی ایسی تصنیف ہے جس نے انھیں ایک صاحبِ طرز انشاء پرداز کا درجہ عطا کیا اور داستانوی ادب میں ایک اہم مقام پر پہنچایا۔

سرور نے فسانۂ عجائب کی تصنیف کے بارے میں اس کے دیباچے میں بڑی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ وہ کیا اسباب و محرکات تھے جنھوں نے انھیں فسانۂ عجائب لکھنے پر مجبور کیا۔ سرور نے فسانۂ عجائب کو ۱۲۴۰ھ تک مکمل کر لیا تھا۔ لیکن اس کے چھپنے کا کوئی انتظام نہ ہو سکا۔ آخر یہ کتاب اس کی مقبولیت اور مانگ کی وجہ سے ۱۲۵۹ھ میں زیورِ طبع سے آراستہ ہوئی۔

معلوم ہوتا ہے کہ سرور نے فسانۂ عجائب کی تصنیف سے قبل رائج الوقت تمام داستانوں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا اور ان کہانیوں سے جو تاثر قبول کیا تھا اور ان میں جو جو اجزاء اور کڑیاں انھیں پسند آئی تھیں انھیں خاص سلیقہ اور ادبی ذوق کے ساتھ ایک داستان کی شکل دیکر ایک مربوط شکل میں پیش کر دیا۔

سرور نے فسانۂ عجائب کے تمہیدی حصہ میں لکھنوی معاشرت اور وہاں کی زندگی کے خدوخال بڑی کامیابی اور فنکارانہ انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

سرور نے لکھنوی زندگی کی جزئیات کو ایسی خوبی سے پیش کیا ہے کہ لکھنوی معاشرت قاری کی آنکھوں کے سامنے رقص کرتی نظر آتی ہے۔

فسانۂ عجائب کے اس حصے پر تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر وقار عظیم لکھتے ہیں:-

"کتاب کے یہ سترہ صفحے جہاں مصنف کے مشاہدہ کی وسعت اور دقتِ نظر کے شاہد ہیں۔ وہاں لکھنؤ کی زندگی کی گوناگوں پہلوؤں کی بڑی صحیح اور دلکش عکاسی بھی کرتے ہیں۔ ان صفحوں میں مواد کی حقیقت اور صداقت اور بیان کے مبالغہ اور شعریت کا ایسا امتزاج ہے جو اردو کے پورے داستانوی ادب میں کہیں نہیں ملتا۔"

فسانۂ عجائب کے متعلق ڈاکٹر گیان چند کی یہ رائے ہے کہ

"فسانۂ عجائب شمالی ہند کی پہلی اہم طبع زاد داستان ہے۔"

فسانۂ عجائب اپنے لکھنوی ماحول اور فضا کے اعتبار سے ناول کے بہت قریب ہے۔ اور اس میں ناول کے بنیادی عناصر تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

جہاں تک فسانۂ عجائب کے پلاٹ کا تعلق ہے وہ زیادہ مربوط معلوم نہیں ہوتا۔ اگرچہ غیر مربوط اور ناہموار ہے لیکن قصہ کی دلچسپی اور زبان کی رنگینی پلاٹ کی اس ناہمواری کا احساس ہونے نہیں دیتی۔ اور ایک دو موقعوں کو چھوڑ کر قاری برابر کہانی کی فضا میں اپنے آپ کو گم پاتا ہے۔

فسانۂ عجائب میں کردار نگاری بھی معیاری ہے۔ سرور نے اپنے کرداروں کی تخلیق میں بڑی جانفشانی سے کام لیا ہے۔ اس داستان کو کردار نگاری کے اعتبار سے دوسری داستانوں کے مقابلے میں امتیازی حیثیت حاصل ہے۔

فسانۂ عجائب میں مکالمے بھی بہت اچھے ہیں۔ ان کی زبان شگفتہ و شستہ اور عام فہم ہونے کے ساتھ ساتھ ان محاوروں، روزمرہ اور تراکیب سے بھرپور نظر آتی ہے۔ ہر کردار کا انفرادی رنگ ابھر کر سامنے آتا ہے۔

فسانۂ عجائب کی زبان ڈیڑھ سو سال پرانی ہے۔ سرور نے عبارت کو رنگین اور دلکش بنانے کے لیے صداقت، حقیقت اور شعریت سے جا بجا کام لیا ہے تاکہ قاری کے لیے مقفیٰ اور مسجع عبارت ثقیل اور گراں نہ بنے۔ سرور نے اپنی عبارت کو ایسے فقروں سے سجایا اور رنگین بنایا ہے جنھیں پڑھ کر ہر بار ایک نیا مزا آتا ہے۔

۱۵۔ اندر سبھا

اندر سبھا اردو کا پہلا ڈرامہ ہے جسے امانت نے لکھا۔ اندر سبھا سے پہلے رہس لکھے جاتے تھے۔ خود واجد علی شاہ نے بھی رہس لکھے لیکن اندر سبھا کا انداز ان رہسوں سے مختلف ہے۔ اندر سبھا میں واقعات کا تسلسل ہے۔ مکالمے میں کردار نگاری ہے۔ اور ڈرامائی انداز ہے۔

بعض محققین نے اندر سبھا کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ فرانسیسیوں نے پہلی دفعہ واجد علی شاہ کے دربار میں اوپیرا کی صنف کو متعارف کرایا تھا۔ واجد علی شاہ نے اس انداز میں ڈرامہ لکھنے کے لیے امانت کو آمادہ کیا۔ چنانچہ امانت نے واجد علی شاہ کے حکم سے اندر سبھا لکھی۔

پروفیسر مسعود حسین رضوی نے اس تحقیق پر تنقید کرتے ہوئے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ امانت

واجد علی شاہ کے دربار کے ساتھ وابستہ نہ تھا اور نہ ہی اس کے ایما سے امانت نے اندر سبھا لکھی۔

اندر سبھا فنی لحاظ سے صحیح معنوں میں ڈرامہ کہلانے کی مستحق نہیں ہے۔ اس کا انداز اوپیرا کا سا ہے۔ اس کے پلاٹ کا بیشتر حصہ مثنوی سحر البیان سے لیا گیا ہے۔ اس کے کردار تخیلی ہیں۔ اس میں گانے بکثرت ہیں اور رقص و سرود کا اہتمام بھی کیا گیا ہے۔

امانت کا ڈرامہ اندر سبھا اردو کا پہلا منظوم ڈرامہ ہے۔ یہ نہ تو کسی دوسری زبان کے ڈرامے کا ترجمہ ہے اور نہ ہی غیر ملکی اثرات کی پیداوار ہے بلکہ یہ امانت کی جودت طبع کا نتیجہ ہے۔ اندر سبھا اگرچہ مکمل طور پر ڈرامہ نہیں ہے لیکن اس میں اردو ڈرامہ کی ابتدائی خدوخال موجود ہیں۔ اندر سبھا کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ مداری لال نے ایک اور اندر سبھا لکھی۔

۱۶۔ دیوان زادہ

دیوان زادہ ظہور الدین حاتم کے دیوان کا نام ہے۔ حاتم کے دور میں ایہام گوئی کا عام چرچا تھا۔ حاتم بھی اس رنگ میں شعر لکھتے رہے۔ مرزا مظہر اور یقین کی تحریک نے ایہام گوئی کے طرز کو بدلا۔ ایہام گوئی کے خلاف شدید ردعمل شروع ہوا۔ اور آخر ایہام گوئی کا خاتمہ ہوگیا۔ حاتم نے ایہام گوئی ترک کردی اور صاف و رواں زبان میں شعر کہنے لگے۔ ان کا کلیات بہت ضخیم تھا۔ ۱۷۵۵ء میں اپنے ضخیم کلیات کے دو حصے کر کے دو الگ الگ دیوان مرتب کیے۔ ایک بطرز ایہام گوئی اور دوسرا طرز جدید میں۔ مؤخر الذکر کا نام دیوان زادہ لکھا جس کے بارے میں محمد حسین آزاد کا یہ فقرہ بہت لطیف ہے۔

"وہ صاحبزادہ بھی پانچ ہزار سے زیادہ کا مال بغل میں دبائے بیٹھا ہے"۔

دیوان زادہ کے شروع میں جو دیباچہ لکھا ہے اس میں انھوں نے زبان اردو کے نہایت اہم نکات اور زرّیں اصول درج کیے ہیں۔ یہ دیباچہ بجد مفید ہے۔

دیوان زادہ کے مضمون عارفانہ اور عاشقانہ ہیں۔ شعر ایسے معلوم ہوتے ہیں جیسے آپس میں باتیں کی جارہی ہیں، ان کی زبان شستہ و رفتہ ہے۔ حاتم نے دیوان زادہ کے دیباچے اپنے شاگردوں کی ذیل میں ۴۵ آدمیوں کے نام درج کیے ہیں۔ جن میں مرزا محمد رفیع سوداؔ کا نام بھی ہے۔

دیوان زادہ میں کلام کا نمونہ یہ ہے:-

ہجر کی زندگی سے موت بھلی — کہ جہاں سب کہیں وصال ہوا
مت عاشقوں پہ جور و ستم اس قدر کرو — عالم کا ڈر نہیں تو خدا کا تو ڈر کرو

پیری میں حاتم اب نہ جوانی کو یاد کر　　سوکھے درخت بھی کہیں ہوتے ہیں پھر ہرے

۱۷۔ سب رس

وجہی کی ایک تصنیف سب رس ہے۔ یہ اردو ادب میں پہلی افسانوی تصنیف ہے۔ سب رس کی زبان تقریباً تین صدی پہلے کی زبان ہے اس میں بہت سے الفاظ اور محاورات ایسے ہیں جواب بالکل متروک ہیں۔ سب رس کا قصہ تفصیلی ہے۔ اور اس میں تصوف کا رنگ غالب ہے۔ اس قصے میں حسن وعشق اور عقل و دل کی جنگ کا تذکرہ ہے۔ جہاں تک اس کے قصے کا تعلق ہے وہ نرالا اور عجیب ہے۔ اسی طرح اس کے قصے کا انداز بیان بھی عجیب ہے۔ سب رس فنی، ادبی اور افسانوی حیثیتوں سے ایک انفرادیت کی حامل ہے۔ اردو کے نثری ادب میں اسے بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔

سب رس ایک تمثیلی قصہ ہے۔ تمثیلی قصہ میں کسی تشبیہ یا استعارہ کو یا انسان کے کسی جذبے کو مجسم مان کر یا دیوی دیوتاؤں کے پردے میں کسی قصے کے تانے بانے تیار کر لیے جاتے ہیں اس قسم کے قصوں کے ذریعے لوگوں کو اخلاقی اور اصلاحی سبق دیا جاتا ہے۔ لوگ وعظ کی گئی نصیحتوں کو کم زیادہ جلدی قبول نہیں کرتے لیکن اصلاحی نکتوں کو قصے کے پردے میں آسانی سے قبول کر لیتے ہیں۔ وجہی نے سب رس کا قصہ لکھتے وقت یہی طریقہ اختیار کیا ہے۔ انھوں نے انسانی کیفیات کو مجسم بنا کر اس قصے میں پیش کیا ہے۔ سب رس حسن وعشق کی داستان ہے اس میں حسن کی دلآویزیاں بھی ہیں اور عشق کی سرمستیاں بھی ہیں۔ اس میں عشق کے راستے کی رکاوٹوں، آویزشوں اور تصادمات کا ذکر بھی ہے۔ مجموعی طور پر سب رس ایک ایسی تصنیف ہے جو قدر کی نگاہوں سے دیکھی جاتی ہے۔

سب رس کا انداز داستان کا ہے لیکن اس میں افسانوی رنگ بھی نمایاں ہے۔ یہ دور اردو نثر کا ابتدائی دور تھا۔ اس میں تکنیک اور فن کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا تھا۔ مصنف کے پیش نظر ایک مقصد تھا اور پورے قصے میں وہ مقصد غالب نظر آتا ہے۔ وہ تمثیل کے پیرائے میں لوگوں کو اخلاق کا سبق دینا چاہتا تھا۔ اس مقصد کے لیے اس نے داستان اور افسانے کے رنگ کو اختیار کیا۔

ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:۔

"اردو نثر کا ابتدائی ترقی یافتہ نمونہ سب رس ہی ہے۔ جس میں انھوں نے ایک انگڑائی لی ہے۔ سب رس سے پہلے کے نثری نمونوں کو نو گفتار بچے کی زبان سے

مناسبت دی جا سکتی ہے۔ سب رس ایک ایسا سنگِ میل ہے جہاں سب سے پہلے اس بات کی کوشش نظر آتی ہے کہ مصنف نے اپنی بات کو مؤثر بنانے کی کوشش کی ہے۔ سب رس کو دکنی نثر کا شاہکار قرار دیا جاتا ہے۔ کیونکہ اس کے بعد کے زمانے میں بھی اس پائے کی کوئی کتاب وجود میں نہیں آئی۔ وجہی کی کوشش یہ تھی کہ سب رس لکھ کر زبان کو مروجہ معیار کے قریب قریب پہنچا دیں لیکن ان کی یہ کوشش زیادہ کامیاب نہیں ہو سکی:

"سب رس کا قصہ وجہی کا طبع زاد قصہ نہیں ہے۔ بلکہ فتاحی نیشاپوری کی کتاب دستور العشاق کا ترجمہ ہے۔ وجہی نے ترجمہ کرتے وقت اس میں کچھ تبدیلیاں بھی کی ہیں"

واقعہ نگاری کا تسلسل داستان کی جان ہوتی ہے لیکن وجہی نے واقعہ نگاری کے سلسلے میں تسلسل واقعات اور ربط و انتظام کا چنداں خیال نہیں رکھا۔ مثلاً اگر کہیں عشق کی بات آجاتی ہے تو وجہی عشق پر پورا مقالہ لکھ دیتا ہے حالانکہ داستان سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

سب رس کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی ترقی یافتہ زبان اور اسلوبِ بیان ہے۔ اسلوب کے متعلق پروفیسر شیرانی لکھتے ہیں:۔

"جو چیز سب رس کو ہماری نگاہ میں سب سے زیادہ قیمتی بناتی ہے، وہ اس کے اسالیب ہیں۔ جب ہم ان اسالیب کا موجودہ زبان سے مقابلہ کرتے ہیں تو آج کی زبان میں اور اس زبان میں بہت خفیف سا فرق معلوم ہوتا ہے"

سب رس میں پہلی دفعہ زبان اردو کی ایک ترقی یافتہ شکل ہمارے سامنے آئی اور پہلی دفعہ زبان کے ایسے اسالیب اور زبان کے ایسے خصائص وجود میں آئے جن کی بنا پر سب رس کی زبان سب رس سے پہلے مصنفوں کی زبان سے اور اپنے ہم عصروں کی زبان سے علیحدہ ہو گئی۔

سب رس کی تحریر مسجع اور مقفیٰ ہے اس کا ہر فقرہ دوسرے کے ساتھ ہم قافیہ نظر آتا ہے سب رس کی عبارتوں میں عربی فارسی ضرب الامثال بھی بکثرت موجود ہیں۔ اس میں مقامی زبان کے بجائے عربی الفاظ کا غلبہ ہے۔

عربی و فارسی الفاظ و ضرب الامثال کے علاوہ سب رس میں شمالی ہند کی زبانوں برج بھاشا، گوالیاری، راجستھانی اور دوسری زبانوں کے محاورے اور ضرب الامثال بھی پائی جاتی ہیں۔

۱۸۔ مرأۃ العروس

مرأۃ العروس ڈپٹی نذیر احمد کا پہلا ناول ہے۔ یہ ناول انھوں نے اپنی بچیوں کی تعلیم کی غرض سے لکھا تھا۔ لیکن یہ اتنا مقبول ہوا، کہ گورنمنٹ نے اس پر انعام دیا۔ اس میں اکبری اور اصغری دو بہنوں کی کہانی ہے، اکبری بڑی ہے لیکن وہ اَن پڑھ، پھوہڑ، لڑاکا، جھگڑالو اور بدتمیز ہے۔ وہ خانہ داری نہیں جانتی۔ وہ زمانے کی اونچ نیچ سے آگاہ نہیں۔ اس کے خاوند کی تنخواہ قلیل ہے۔ لیکن وہ فضول خرچ ہے، وہ گھر کی خبر گیری نہیں کر سکتی۔ اس لیے گھر میں چوری ہو جاتی ہے۔ اس کا زیور ایک کٹنی دھوکے سے اڑا لے جاتی ہے۔ اس کے برعکس اصغری ذہین، تعلیم یافتہ اور سگھڑ ہے۔ اس کی شادی محمد کامل سے ہوئی۔ محمد کامل کے گھر میں ایک عورت ماما عظمت تھی۔ وہ نہایت چالاک اور عیار تھی۔ اس نے اپنے مفاد کی خاطر سارے گھرانے کو مقروض کر رکھا تھا۔ اصغری اور ماما عظمت کی دشمنی ہو گئی لیکن اصغری نے نہایت دانشمندی سے اپنے دشمن کا قصہ پاک کیا اس کے بعد اپنے خاوند محمد کامل میں پڑھنے لکھنے کی لگن پیدا کی۔ اپنے گھر میں مکتب بنایا اور بچیوں کو تعلیم دینے لگ گئی۔

نذیر احمد کا سب سے بڑا نقص کردار نگاری ہے ان کے کردار اسم بامسمّٰی ہوتے ہیں۔ اکبری بڑی ہے۔ اصغری چھوٹی ہے۔ ماما عظمت میں بزرگی ہے۔ ماما کفایت النساء کفایت شعار ہے۔ دیانت النساء دیانتدار ہے۔

نذیر احمد کے بُرے کردار نہایت بُرے ہوتے ہیں لیکن نیک کردار نہایت نیک ہوتے ہیں اس لیے ان کے کرداروں میں ارتقاء نظر نہیں آتا اور یہ بات حیرت انگیز ہے کہ ان کے معتوب کردار زندہ جاوید ہوئے ہیں۔ مثلاً مرأۃ العروس کے کردار اکبری، ماما عظمت زندگی سے قریب ہیں جبکہ اصغری کے کردار میں مثالیت ہے۔

۱۹۔ خمخانۂ جاوید

یہ کتاب لالہ سری رام کی تصنیف ہے۔ یہ تذکرہ ہزار داستان کے نام سے معروف ہے۔ اس کتاب کی چار جلدیں چھپ چکی ہیں، جو کافی ضخیم ہیں لیکن چار جلدیں نہ چھپ سکیں۔ یہ تذکرہ اردو کے شعراء کے حالات پر مبنی ہے۔

اور ان کا منتخب کلام بھی اس میں شامل ہے۔ اس کتاب کو پڑھنے سے پتہ چلتا ہے کہ لالہ سری رام نے کتنی تحقیق و جستجو سے اسے تحریر کیا۔ لالہ سری رام نے کتاب کے دیباچہ میں اپنی مشکلات اور جستجو کا حال لکھا ہے۔ اس کتاب کی چار جلدیں درج ذیل ترتیب سے زیور طباعت سے آراستہ ہوئیں :۔

جلد اول : ۱۹۰۶ء

جلد دوم : ۱۹۱۰ء

جلد سوم : ۱۹۱۵ء

جلد چہارم : ۱۹۲۶ء

یہ کتاب معلومات کا خزانہ ہے۔ جس عرق ریزی سے اسے تیار کیا گیا ہے اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ لالہ سری رام نے سینکڑوں گمنام شعراء کو متعارف کرا دیا ہے' ان کا انداز بیان پُر وقار، مہذب اور متین ہے کہ انھوں نے اچھوں کے علاوہ بُرے شعراء کو بھی ایسا بنا کر پیش کیا ہے۔

خمخانۂ جاوید میں کئی جگہ غلطیاں بھی سرزد ہوئی ہیں۔ مثلاً شاہ ولی اللہ کو شاعر لکھا گیا ہے۔ اور ان کا تخلص اشتیاق بتایا گیا ہے۔ اس غلطی کو حالی نے اجاگر کیا، اسی طرح تعشق کو انس کا فرزند لکھا گیا ہے اور اس غلطی کو منشی احسن مرزا شر لکھنوی نے اپنی تقریظ میں درست کیا، ان غلطیوں سے لالہ سری رام کی عظمت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ کیونکہ انسان غلطیوں کا پتلا ہے۔

خمخانۂ جاوید کی عبارت سلیس اور رواں ہے اور مضامین اعلیٰ وارفع ہیں کہ اگر اسے اردو شاعری کا انسائیکلوپیڈیا کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

۲۰۔ مقدمہ شعر و شاعری

مقدمہ شعر و شاعری و حالی لازم و ملزوم ہیں۔ مقدمہ شعر و شاعری کے نام سے فوراً ایک نام ذہن میں آتا ہے اور وہ ہے مولانا الطاف حسین حالی۔ یہ مقدمہ ان کے دیوان کے ساتھ اشاعت پذیر ہوا اور ادبی دنیا میں حالی کی شہرت کی وجہ بنا۔ رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں کہ:۔

"اس میں دو سو سے زیادہ صفحات ہیں اور گو کہ دیوان کے ساتھ چھپا ہے مگر اس کو دیوان سے کوئی تعلق نہیں۔ بلکہ یہ ایک نہایت مقابلانہ تنقیدی مضمون نفس شاعری کے آئیڈیل پر ہے۔ اس کی تصنیف سے بڑے تجسس و تلاش

اور وسیع النظری کا پتہ چلتا ہے، اس میں یونانی و رومی، انگریزی و عربی نقادانِ فنِ شعر کی بابت قلمبند کیے گئے ہیں۔

یہ بڑی حیرت کی بات ہے کہ یہ کتاب ایک ایسے نقاد نے لکھی ہے جو انگریزی تعلیم سے نابلد تھا۔ لیکن پھر بھی یہ کتاب ذخیرۂ معلومات سمیٹے ہوئے ہے۔ اس کے مطالعے سے قدیم و جدید شعراء کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ فنِ نقد میں اردو کی پہلی کتاب ہے۔

۲۱۔ دربارِ اکبری

دربارِ اکبری مولانا محمد حسین آزاد کی تصنیف ہے۔ یہ کتاب شہنشاہ جلال الدین اکبر اور ان کے معاصرین کے بارے میں ہے۔ اس کتاب میں مولانا محمد حسین آزاد نے جلال الدین اکبر کے دور کے واقعات کا احاطہ کیا ہے۔ اندازِ بیان رنگین اور دلکش ہے۔ جو مولانا کا طرۂ امتیاز ہے۔ اکبر کے نورتن بھی اس کتاب کا موضوع ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد جانبداری سے کام لیتے ہوئے اکبری اباحیہ تحریک کی درپردہ حمایت کرتے ہیں اور ابوالفضل اور فیضی کے ملحدانہ نظریات کی پشت پناہی کرتے ہیں۔

۲۲۔ تہذیب الاخلاق

سرسید احمد خان قیامِ انگلستان کے دوران سپیکٹیٹر اور ٹیٹلر جیسے رسالوں سے بہت متاثر ہوئے۔ یہ رسالے ایسے مضامین شائع کرتے تھے جن میں ہلکے پھلکے انداز میں معاشرتی برائیوں اور خرابیوں پر تنقید کی جاتی تھی۔ چنانچہ سرسید نے پختہ ارادہ کر لیا کہ وطن جا کر وہ ایسے رسالے کا اجراء کریں گے۔ اس کا پہلا شمارہ ۲۴ دسمبر ۱۸۷۰ء کو جاری ہوا۔ تہذیب الاخلاق کا وہی مقصد تھا جو سپیکٹیٹر اور ٹیٹلر کا تھا۔ سپیکٹیٹر کا مقصد رسالے پر چھپا ہوتا تھا۔

"I shall endeavour to enliven morality with wit and to temper wit with morality"

اس رسالے سے سرسید نے دو کام لیے۔ ایک قوم میں اچھے اخلاق پیدا کرنے کی کوشش کی گئی، دوسرے سرسید نے اس سے اپنے تعلیمی نظریات، ادب، زندگی اور کلچر کے بارے میں قوم میں صحت مند ذوق پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس کے علاوہ دینی، نظریاتی اور مجلسی اصلاحات کی بھی کوشش کی۔ سیاسی معاملات میں قوم کی رہنمائی کی۔ سرسید افسوس کرتے تھے کہ ہندوستان میں ایڈیسن اور سٹیل جیسا مضمون نگار پیدا نہیں ہوا لیکن یہ ان کی انکساری تھی کیونکہ تہذیب الاخلاق

نے سپیکٹر اور ٹٹلر سے زیادہ کام کیا۔ لیکن تہذیب الاخلاق کی مخالفت بہت زیادہ ہوئی۔ تہذیب الاخلاق کی خوبیوں اور خامیوں کا سر سید نے خود جائزہ لیا تھا اور اس کے بارے میں مولانا حالی نواب محسن الملک اور مولوی ذکاء اللہ نے بھی اس کا تجزیہ کیا تھا۔ سب کے خیالات ایک جیسے تھے۔

بیسویں صدی کا

اُردو ادب

سوال :۔ دورِ حاضر کی جدید اردو شاعری پر تفصیلی تبصرہ کیجیے۔

جواب :۔ جدید اردو شاعری کی حدبندی راشد اور فیض کرتے ہیں۔ تنقید کے نزدیک اس دور کے حسن و قبح کو پرکھنے اور اس کی کامیابی اور ناکامی کو جانچنے کے لیے اور وقت اور فاصلے کی ضرورت ہے۔ پھر بھی اردو شاعری کی نئی نسل کو اس دور نے اس قدر متاثر کیا ہے کہ آج کے فن کو سمجھنے اور کل کے فن کی حفاظت کے لیے اس کا جائزہ لینا تنقید کا فرض بن جاتا ہے۔

شاعری کے اس نئے دور کا تاریخی اور سماجی پس منظر کیا تھا۔ اس کے پیچھے شاعری اور ادب کی روایات تھیں۔ اس کی پشت پر اقبال اور جوش کے قدآدم سائے تھے۔ ایک نے شاعری کو فکر کی پختگی اور فلسفے کی متانت سے آشنا کیا تھا۔ دوسرے نے زندگی کی توانائی اور جذبے کی بے پناہ آگ سے جدید شاعری کے پاس ٹکنیک کے تجربوں کی متاع بھی تھی۔ اختر شیرانی اور حفیظ نے وزن و بحر کے نئے مرکبات تیار کیے تھے۔ اس طرح موضوع اور اسلوب دونوں حیثیتوں سے اردو شاعری تبدیلی کے لیے تیار ہو چکی تھی اور جامد اسالیب کی جگہ نئے سانچوں میں ڈھلنے کے لیے تیار تھی۔

جدید اردو شاعری کا ذہن محض ادبی روایات ہی سے نہیں بنا۔ اس کے پیچھے وہ سارا علمی اور ادبی سرمایہ تھا۔ جو مغرب نے ہمارے سامنے لا ڈالا تھا۔ انگریزی اور یورپی ادب کے ذخیرے ایلیٹ اور آڈن کا کھویا ہوا تفکر، رومانوی شاعروں کا سوز، حقیقت پسندوں کی تلخی فکر اور اس کے ساتھ سائنس کی وہ فضائیں جن میں ذہن انسانی یقین اور اعتقاد کی ساری زنجیروں کو توڑ کر آوارہ گھوم رہا تھا۔ ڈارون نے بتایا کہ انسان خدا کا نائب ہونے کی بجائے حیواتی وجود ہی کی ایک کڑی ہے۔ فرائڈ نے کہا کہ یہ کڑی بھی اپنے شعور اور عمل میں اس غیر مہذب جذبے ہی کی پابند ہے۔ جس پر کسی کا اختیار نہیں۔

مالتھس نے ایک قدم آگے بڑھ کر اعلان کیا کہ موت اور جنگ، وبا اور قحط جرم ضعیفی کی

سزائیں ہیں اور اس کمزور انسان کے لیے جو اپنے وجود کے سارے بھرم کو توڑ نہیں سکتا، دنیا میں کوئی جگہ نہیں۔ دنیا تنازع للبقاء کا ایک وسیع میدان تھی جس میں آزاد کا مطلب شکستِ آرزو کے سوا اور کچھ نہیں، جہاں پیسہ خدا ہے۔ مادی ضروریات مختار ہیں اور جذبۂ معصوم، سادہ امیدیں۔ محض اپنی آگ کی خس وخاشاک، اشرف المخلوقات کی خودی اور سربلندی کا سارا پندار شکست ہو گیا۔

مارکس نے پھر بھی انسانی عمل کو کارگر ٹھہرایا اور تصورات کی تبدیلی اور قدروں کی انسانیت پر زور دیتے ہوئے بھی یہ امید دلائی کہ دنیا بدلی جا سکتی ہے۔ ماحول تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ یہ تبدیلی بہتری کے لیے ہوگی اور یہ حقیقی بھی ہے اور لازمی بھی۔

وہم و یقین کی اس دھوپ چھاؤں میں ہماری شاعری پروان چڑھی۔ جذبۂ محض، اور روحانی سرمستی کا اثر دھندلا ہوتا گیا اور فکر ابھرنے لگی۔ علم سے آشنا، کبھی گھبرائی ہوئی اُلجھی ہوئی اور مجروح کبھی روشن، تابندہ اور یقین تو د آگہی سے آراستہ۔ اس کے چاروں طرف مغرب سے آئے ہوئے علم کی تشکیک اور جستجو ہی نہ تھی جس نے انسان کو بتلایا تھا کہ زندگی اتنی سادہ اور آسان نہیں۔ جتنا رومان نگاروں نے اسے سمجھ رکھا تھا۔ اس کے گرد ہندوستانی سماج کی ناہموار سطح بھی تھی۔

غلامی، سیاسی اور ذہنی جاگیردارانہ قدریں، ارضی وسماوی مذہب کی قیود اور مناقشے، سرمایہ داری، شہروں کا بڑھتا ہوا بحران اور اقتصادی تشنج۔ اس فضا نے نئے دور کی آمد کا اعلان کیا۔ اس ماحول میں شاعرانہ ذہن نے بہت کچھ بنایا، بہت کچھ بگاڑا، سوچا اور جھنجلایا کبھی پرچم کاندھے پر سجایا اور اسے بدلنے چلا، کبھی چاند تارے توڑ ڈالنے کے حوصلے کیے مگر یہ ماحولِ خارجی حقیقت کا یہ پرتو، ہمارے شاعرانہ ذہن پر مستولی تھا۔ حقیقت کا یہی گراں بار احساس جدید شاعری کی حد بندی کرتا ہے اور اس کے لہجے کو قدیم سرمایۂ شعر سے علیحدہ کرتا ہے۔

اس نئے لہجے نے فن کے پیکر میں اظہار پایا۔ اظہار کی مختلف صورتیں تھیں اور ہر منفرد شاعر کے کلام اور اسلوب میں اس کی نوعیت نرالی تھی۔

جدید اردو شاعری کے اس لہجے کی پرورش رومانوی دور نے کی۔ رومانوی دور جذبے کی فرمانروائی کا دور ہے اور اس آئینہ خانہ میں قوت، حیات اور جمالیاتی تکمیل کی آویزش ملتے

ہیں۔ اس کے رنگ اور صورت مختلف ہوتے ہیں ۔ یہ جذبہ کبھی اقبال کو مردِ مومن کے خواب دکھاتا ہے ، کبھی اختر شیرانی کو منزل لیلیٰ کی تلاش میں سرگرداں رکھتا ہے ۔ اور کبھی حفیظ کو تیرہ سو سال پرانی عظمتوں کی طرف کھینچ لے جاتا ہے۔ موضوع کے لحاظ سے یہ نسلی اور قومی عظمت کی بازیافت کا عہد ہے اور اسلوب کے لحاظ سے نغمے کی نئی ترتیب اور اسالیب کے نئے تجربوں کا۔

نئی شاعری جذبے کی اس فراوانی اور اسالیب کی اسی تلاش کا نتیجہ ہے لیکن جذبے کی آگ یہاں افسردہ ہونے لگتی ہے اور فکر سورج کی طرح طلوع ہو کر رومانیت کے فانوسوں کو پھیکا کر جاتی ہے ۔

جذبے اور فکر، رومان اور حقیقت کی یہ امتیازی لکیر اس دور کے تمام شعراء کے کلام میں ملتی ہے ۔ فیضؔ نے تو "دے بغزو ختم جانے خریدم" کہہ کر اس کی حد بندی کر دی اور اپنے کلام کو دو واضح حصوں میں تقسیم کر دیا۔ "سرودِ شبانہ، آج کی رات، اور میرے ندیم" سے "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ، رقیب سے، بول اور میرے ہمدم میرے دوست" تک یہ منزل پوری واضح ہو جاتی ہے ۔ راشدؔ کی نظمیں "سوچتا ہوں کہ اسے واقفِ الفت نہ کروں" اور "لارنس باغ" جیسے رومانوی تاثرپاروں سے "دریچے کے قریب ، داشتہ ، اور پہلی کرن" تک پہنچتے پہنچتے آہستہ آہستہ اس درمیانی خط سے گزرتی ہیں۔ جب سنگین حقیقتیں ایک چھنک کے ساتھ سارے خوابوں کو چکنا چور کر دیتی ہیں ۔

"یہ مگر کیا تھے، خیالات تھے ، اوہام تھے دیوانے کے۔
نہ وہ گل چہرہ کنیزیں تھیں نہ دلشاد غلام
در و دیوار کے وہ نقش نہ دیواریں تھیں
سنگ اور خشت کے ڈھیروں پر تھا کائی کا نزول
اور وہ ڈھیر بھی موجود نہ تھے ۔" (خرابے)

جذبیؔ کی ابتدائی غزلوں سے لے کر "طوائف" اور "نقاد سے" تک بڑی منزلیں ہیں اور یہ وہ منزل ہے جو جذبے کو فکر تک لاتی ہے ۔ مجازؔ کی نظمیں یا تو مکمل انقلابی ہیں یا پورے طریقے پر رومانوی ، شاعر کی رومانوی سرمستی دونوں کے امتزاج کی اجازت نہیں دیتی "نورا، آج بھی" اور "مادام" ایک سمت اور "مزدور ، انقلاب اور خوابِ سحر" دوسری طرف ، یہ

اور بات ہے کہ اس کی رومانوی نظموں میں لطیف اشارے ملتے ہیں اور انقلابی نظموں میں کہیں کہیں رومانوی کوندے لپک جاتے ہیں۔ جیسے "آہنگِ نو" میں ؏

پاسِ ناموسِ نگارانِ جہاں ہے تو اٹھو

اور عشرت تنہائی کا آخری بند، ساحر کے کلام میں یہ حد بندی رومانوی سرمستی سے شروع ہو کر "فنکار"، اور "کوئی نے سوچا تھا" سے گزرتی ہوئی "میرے گیت تمہارے ہیں" اور "آج" تک پہنچتی ہے۔ یہی خط جعفری کی شاعری سے بھی گزرتا ہے گو اس کی قطعیت کم ہے۔

یہ صعود اردو شاعری کی ایک نئی منزل تھا اور اس کے اپنے امکانات بھی تھے اور اندیشے بھی۔

زندگی کی طرف یہ نیا رویہ جدید شاعری کی خصوصیت ہے، ہمارے شاعروں نے جس طرف دیکھا نہ تھا اب اس طرف دیکھا، یہ اور بات ہے کہ فکر آشنائی اور علم کے آگے سر جھکا دینے کی اس کوشش نے جذبے اور رومان کے وہ حوصلہ نواز چراغ گل کر دیے:۔

خیال و شعر کی دنیا میں جان تھی جن سے

فضائے فکر و عمل ارغوان تھی جن سے

وہ جن کے نور سے شاداب تھے مہ و انجم

جنونِ عشق کی ہمت جوان تھی جن سے

وہ آرزوئیں کہاں سو گئیں ہیں میرے ندیم

کہیں انفرادی درد کو اجتماعی کرب میں سمونے کی کوشش کی اور اسے ہجوم میں گم کر دیا کبھی کلیۂ احزان میں اسیر کر کے داخلی خلاؤں کے سپرد کر دیا۔ کہیں جعفری نے جنم لیا، تو کہیں میراجی نے۔

جدید شاعری کے نزدیک زندگی نہ داخلی خواہش تھی نہ مایا جال۔ کائنات نے ایک خارجی حقیقت کا روپ لے لیا تھا جسے نہ بھلایا جا سکتا ہے اور نہ جس سے منہ موڑا جا سکتا ہے۔ اختر شیرانی کی سرمستی اور اقبال کا اعتماد اور حوصلہ یہاں کہیں نہیں ملے گا۔ امید پرست اور مارکسی شاعروں میں بھی نہیں۔ ہمارا شاعر زندگی کے بارے میں سوچتا زیادہ ہے۔ اس سے لرزاں اور خائف ہے۔ اس کو نظر بھر کر دیکھنے کی ہمت کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں جعفری کی "نئی دنیا کو سلام" چھوڑ کر کوئی طویل نظم نہیں لکھی گئی۔ اقبال کے ساقی نامے اور حفیظ کے شاہنامے کے لیے

جس دل جمعی اور خارجی زندگی کے بارے میں بیباک رویے کی ضرورت ہے۔ وہ یہاں مقصود ہے۔ اِدھر کچھ دنوں سے طویل نظمیں لکھی جا رہی ہیں، ان کی حیثیت خارجی عمل سے زیادہ داخلی خود کلامی کی ہے۔

اپنے میں کھوئی ہوئی یہ تلخ کلام فکر ہر قدم پر ملتی ہے۔ یہ ایک نیم فکری، نیم جذباتی مرکب ہے جو باہر کی دنیا سے صرف اسی حد تک واقف ہے کہ اس کے بارے میں سوچ سکے۔ ہمارا شاعر ایک فکری وجود ہے۔ ایک سوچنے والا ذہن ہے۔ ٹھوکریں کھانے اور امنگ کے نغمے گانے والا مطرب خوش نوا شاذ و نادر ہی کہیں ملتا ہے۔

حقیقت پسندی نے محبت اور حسن کے بارے میں بھی نیا تصور قائم کیا اور یہ نیا تصور جدید شاعروں میں کم و بیش سبھی نے اپنایا۔ وہ حسن جس پر دل د ایمان لٹتے تھے اور جس کے مل جانے سے تقدیر نگوں ہو جانے کا یقین رہتا تھا، خلا میں گم ہو گیا تھا، اس کی جگہ گوشت پوست کے نسوانی ڈھانچے ابھر رہے تھے۔ ان کے دروازوں پر دربان نہیں، سماجی وقار کے پہرے تھے۔ یہ محل سرائے کی چہار دیواری میں نہیں، طبقاتی تقسیم اور اقتصادی ناہمواری کی دیواروں میں اسیر یا محفوظ تھے۔

عشق افلاطونیت سے گزر کر جسم کی مایوس پکار تک پہنچتا۔ اب وہ عبادت لب و رخسار کی حدود سے نکل کر محبوب سے قریب آتا ہے۔ "غم جاناں" دستِ حنائی کے لمس سے گزر کر غم دوراں تک پہنچتا ہے۔ غم جاناں پر جان دینے کے بجائے اسے غم دوراں پر کمند ڈالنے کا ذریعہ بتاتا ہے۔ کبھی اسے غم دوراں ہی کا ایک حصہ سمجھ کر اس میں محو رہتا ہے۔ کبھی اسے فراموش کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

راشد کی محبت خالص جنسی اور مادی ہے، اسے جذباتی سیرابی کی آرزو بھی نہیں، اس کا سارا وجود اسی مادی گُرے پر رومان اور عشق کے مسائل طے کر لیتا ہے۔ "پہلی کرن" کے سوا اور کہیں بھی اس کا دل کسی اشارۂ ابرو یا جنبشِ لب کا آسرا نہیں چاہتا۔

اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور
مضطرب رہتا ہوں مدہوشی و عشرت کے لیے
اور تری سادہ پرستش کی بجائے۔
مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لیے۔ (عہدِ وفا)

فیض حسن کی مجبوریوں اور اداسیوں سے واقف ہو کر بھی عارض پر غازے کے غبار اور ٹمٹماتے ہوئے آویزے کا خیال کرتا ہے۔ ملبوس کی افسردہ مہک اور ہنستی ہوئی راتوں کی کسک کے تذکرے کرتا ہے جو اسے کشاں کشاں کائنات کے درد اور غمِ دوراں کے مسائل تک لے جاتے ہیں۔ "پہلی سی محبت" شکست ہوتی ہے۔ حسن کے چہرے پر آلام کی گرد کے نشانات اُبھرتے ہیں اور عشق اپنی دو روزہ جوانی کی شکستوں کا شمار کرتے ہوئے رومانوی ناکامی کو بھی ؎

مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موج خوں وہ بھی

سمجھ کر خاموش ہو جاتا ہے۔

فراق کے کلام میں عشقِ آرزو اور شکستِ آرزو، محرومی اور کامرانی کا ایک نخلستان ہے جہاں سایہ بھی ہے اور رنگ بھی۔ وہ ایک تصور پرست کا جذبۂ بیباک نہیں، سنبھلا ہوا، ٹھہرا ہوا تجربہ ہے جو انسانی وجود کو پیش آ رہا ہے۔ کبھی حسن کی تابناکی، زندگی کی رونق اور جینے کی حسرت کو ادا گر کرتی ہے جیسے "شامِ عیادت" میں ؎

جیوں گا ہاں جیوں گا میں نگاہ آشنائے یار

کبھی اداس کرتی ہے، کبھی اداسی بھی غمِ روزگار کی تلخی کے مقابلے میں بھلا دی جاتی ہے اور شاعر اسی اداسی کے لیے، زندگی کے لیے، اسی حوصلے کے لیے، اسی حسرتِ تعمیر اور شکستِ آرزو کے لیے تڑپتا ہے، کبھی حسن کی اداسیوں کا خیال کرتا ہے ؎

یہ دکھ، یہ درد، یہ آزردہ حالیاں تیری

جو چوم چوم نہ لوں سب اداسیاں تیری

کبھی اپنے جبر و اختیار کے تذکرے:۔

جو تیرے گیسوئے پُرخم سے کھیل بھی نہ سکیں

ان انگلیوں سے ستاروں کو چھیڑتا ہوں میں

جذبی کی "طوائف" اور "تو ہی بتلا" میں حسنِ آلام اور شکستِ آرزو سے بے پروا نہیں رہتا۔ راشد نے جو بات "خندۂ بیباک سے پہچانی تھی"۔

میں تیرے خندۂ بیباک سے پہچان گیا

کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے

کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے کوئی الم زہرہ گداز

(داشتہ)

جذبی نے اسے بڑے فنکارانہ وقار اور خلوص کے ساتھ کہا ہے ؎

جن فضاؤں میں بھٹکتے ہیں خیالات ترے ۔۔۔ ہے وہاں کون بجز میرے ترا ہم پرواز

کون سمجھے گا سوا میرے ترا حزن والم ۔۔۔ جب ترے دوش پہ بکھری بھی نہ ہو زلف دراز

جذبی کی افسردگی میں حسن پانے کی سعی کی ہے۔ یہ حسن کاری کا خاکہ ہے

عشق کے بارے میں مجاز نے ایک نیا رخ پیش کیا۔ یہ رخ مجاز ہی پیش کر سکتا تھا۔ کیونکہ اس کے کلام میں فکر کی تلخ پختگی کی بجائے زندگی کی امنگ اور جذبے کا والہانہ پن ملتا ہے۔ جذبی کی افسردگی کے برخلاف مجاز کا عشق سرمست اور حسن شاداب اور جوان ہے۔ وہ نہ تشنہ کام ہے اور نہ آدرش وادی، وہ شکستوں میں گھبرانے کا نہیں۔ ان میں گھر کر گیت گانے کا عادی ہے۔ ناکامیوں سے اسے محبت نہیں لیکن ناکامیاں اسے مایوسی نہیں امنگ اور حوصلہ دیتی ہیں۔ ع

میں ہوں مجاز آج بھی زمزمہ سنج و نغمہ خواں

میں "آج بھی"، کا ٹکڑا سرمد کی اس رباعی کی بازگشت اپنے ساتھ لاتا ہے:-

سرما بگذشت وایں دل زار ہماں ۔۔۔ گرما بگذشت وایں دل زار ہماں

القصہ تمام سرد و گرم عالم ۔۔۔ برما بگذشت وایں دل زار ہماں

اس کا عشق جراحت آشنا ہے سرمستی اور انجام سے بے پروا۔ سرکش اور شوخ مجاز فکر کی افسردگی کا نہیں جنوں کی طوفانی مستی کا شاعر ہے۔

ساحر نے نسوانی پیکر کی تصویر متاع ارمانوں میں سمو کر بنائی۔ پورے حوصلے کے ساتھ زندگی کے آدرش، محبت کرنے اور حسن کو پالینے کے منصوبے بنائے اور پھر ان خوابوں کی شکست کا نظارہ بھی کیا۔ پرخلوص اور پاکیزہ محبت کی جو تصویریں ساحر نے کھینچی ہیں، نشاط اور طرب کے جو خاکے اس کی شاعری میں اسیر ہیں وہ کہیں اور نہیں ملتے۔ "کبھی کبھی" اور "میں نہیں تو کیا" میں یہ احساس پوری شدت سے اجاگر ہوا ہے۔

جدید اردو شاعری غم جاناں سے غم دوراں کی طرف ایک طویل سفر ہے۔ غم دوراں کا یہ احساس بڑا ہی متنوع اور رنگا رنگ ہے۔ یہاں زلف و عارض کے سائے بھی خنک اور سرد ہوتے

نظر آتے ہیں اور ان میں بھی زندگی کی محرومی اور تشنگی ساتھ نہیں چھوڑتی۔ حسن اور رومان کے نخلستان سکون نہیں دیتے، پناہ البتہ دیتے ہیں، یہ لمحہ لمحہ غنیمت ہے مگر کرب اور درد سے بھرپور ہے۔

زندگی کے ہمت شکن ماحول نے کاغذی پھولوں سے سجی ہوئی زنجیروں سے ساری آرائشیں نوچ پھینکیں اور ان کا آہنی اور بے رنگ روپ ظاہر کر دیا۔ کچھ شاعروں نے زندگی کے مسائل سے الجھنے کی کوشش کی اور کچھ نے اپنے گریبان ہی کو غنیمت جانا۔ وہ اپنے ہی خول کی طرف لوٹنے لگے، کیا وہ حسن کے قصیدے لکھیں جبکہ حسن کے یہ خاکے بھی اس کے پاس نہیں رہ سکتے۔ کیا وہ اس کے نغمے گائے جبکہ عہد وفا اور پیمانِ ابدی سبھی فریب ہیں۔ کیا وہ اس سماج کے لیے لکھے جو اس کے دکھ درد، اس کی زندگی اور صورت سے بے پروا ہے۔ جو اس کی نظم کو محض ایک جنس کی طرح خریدنا چاہتی ہے۔

شاعری میں داخلیت کے اس سنگین جذبے نے دخل پایا۔ یہ جذبہ پہلے دور کی داخلیت سے مختلف تھا۔ کیونکہ اس کے پاس جذبۂ معصوم نہیں تھا۔ مگر مسموم تھی۔ میرا جی کی شاعری اس جذبے کی ترجمان ہے۔ ان کی شاعری ہمارے سارے تشنج، تلخی اور اعصابی کھنچاؤ کو پوری عریانی اور بے باکی کے ساتھ اسیر کرتی ہے۔ ان کی زبان اور تمثیلیں اپنی انفرادی دنیا علیحدہ بسائے ہوئے ہیں۔ انفرادیت کے اس خول سے کبھی کبھی ایک اجتماعی مسرت اُبلتی ہے۔ ایک انسان، ایک سماجی اور مجلسی انسان پکار اٹھتا ہے۔

میرے پیارے لوگو!
میرے پاس آؤ۔

مگر وہ سمبالسٹ" شاعروں کی زبان اجنبی ہے اور جذبات مجروح اور ناشناسا۔ اس طرزِ خیال میں میرا جی کا اثر وسیع اور کچھ عرصے کے لیے ادبی زندگی پر حاوی رہا پھر بھی میرا جی کے سوا اور کوئی شاعر کامیابی سے اس اسلوب کو اختیار نہیں کر سکا۔ اس کے لیے جس ٹھیک مکمل اور جس طاقتور غیر سماجی "انا" کی ضرورت تھی وہ انقلابی شاعری کے رواج سے پیدا نہ ہو سکی۔ اور یہ طوفان جس تیزی سے آیا تھا اسی تیزی سے اُتر بھی گیا۔

انقلابی شاعری جلد ہی جدید اردو شاعری کی فطرتِ ثانیہ بن گئی۔ ترقی پسند مصنفین سے متعلق ہو کر شاعروں کو قنوطیت کے بجائے امید، اور وہم کی جگہ ایک ایسا یقین ملا جس

نے کم از کم وقتی طور پر سارے مسائل کو حل کر دیا۔ مجازؔ اور ساحرؔ گو دیر تک انقلابی شاعر نہ رہ سکے پھر بھی ان کے ہاں انقلابی فلسفے کی یہ گونج ایک بازیافت کی حیثیت رکھتی ہے۔ فردوس گم گشتہ کی بازیافت "طلوعِ سحر" اور "طلوعِ اشتراکیت" دونوں اس کی مظہر ہیں۔

اردو میں انقلابی شاعری کی روایت جوشؔ سے شروع ہوتی ہے۔ یوں تو حالیؔ اور اکبرؔ اقبالؔ اور ظفرؔ علی خاں کی شاعری کو بھی اس ضمن میں رکھ سکتے ہیں لیکن موجودہ ذہن انقلابی شاعری سے آج جو مفہوم سمجھتا ہے اس کی بنیاد جوشؔ ہی نے استوار کی۔ جوشؔ نے انقلاب کا نعرہ ایک رومانی گھن گونج کے ساتھ لگایا تھا۔ ان کا نعرۂ جنگ میں صلیبی لڑائیوں کے رجز کی گونج تھی۔ جہاں شاعر "جہان خراب" کی کوتاہیوں کو کچھ اس جذبے سے مٹانا چاہتا تھا ؎

گفتند جہانِ ما آیا بتو می سازد   گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن

جوشؔ کے کلام میں انقلاب داخلی آرزومندی کی ایک تمثیل ہے۔ اخترؔ شیرانی کے کلام کی سلمیٰ، منزلِ لیلیٰ، رندوں کے لیے مژدہ جاں نواز اور ناخوشگوار عناصر کے لیے عذابِ الیم کی بشارت اس کا حکیمانہ جواز معدوم ہے۔

مجازؔ کی "انقلاب"، "مطرب سے" "مزدور" اور "ہمارا جھنڈا"، میں بھی یہی رجزیہ سانگ ملتا ہے۔ بنیادی طور پر مجازؔ کا کلام سنبھلی ہوئی لطیف رومانیت کا شکار ہے۔ اس میں دورِ وسطیٰ کے یورپ کی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ وہی انفرادی ہیروازم کا داخلی جذبہ، مصیبتوں میں گھرنے کا شوق، انھیں فتح کرنے کا ارمان، جو اسے انقلاب کی طرف لے جاتا ہے۔

صحرا ہو، خارزار ہو، وادی ہو، آگ ہو۔
اک دن انھیں مہیب منازل میں ہم بھی ہوں
اک لشکرِ عظیم ہو مصروفِ کارزار!
لشکر کے پیش پیش مقابل میں ہم بھی ہوں
چمکے ہمارے ہاتھ میں بھی تیغ آبدار
ہنگام جنگ زرغۂ باطل میں ہم بھی ہوں

یہ تمنا اس کی سبھی انقلابی نظموں میں کارفرما ہے۔ "سرمایہ داری، مجھے جانا ہے، ایک دن اور اندھیری رات کے مسافر"، میں اس کے خدوخال واضح ہوتے ہیں پھر انھیں جانبازوں کی طرح نازنینوں کی بے پایاں محبت، سرکشی، آرزو انھیں جان پر کھیل پانا، وہی عارض و لب کی حکایتیں،

فتوحات کے ولولے، جنگی مہمات اور انقلابی نغموں کی آگ، جراحتوں سے محبت اور خطر پسندی کا جوش، کمند و سپر کے چرچے، شہر یاروں سے رقابت کا جنون اور اخلاقی قدروں سے بغاوت کرنے کا حوصلہ ایک نیا ہم ہمہ لے کر آتا ہے۔ جو ذہن میں کسی نائیٹ کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ یہی وہ آہنگ ہے جو مجاز کی شاعری کو بیک وقت انقلابی آگ اور رومانوی نغمگی سے آشنا کرتا ہے۔

انقلابی شاعری کو جعفری نے ایک نئے رخ سے آشنا کیا۔ یہاں اسے رومانوی آرزومندی اور حکیمانہ فکر کو سمونے کی کوشش کی گئی تھی۔ سائنٹیفک اور سیاسی نظریوں ہی کو نہیں وقتی موضوعات کی صحافت کو شاعرانہ وقار اور فنی ابدیت بخشنے کی سعی کی گئی۔ جعفری نے انقلابی شاعری کو نئی توانائی ہی نہیں تابناکی بھی بخشی۔ آواز اور لہجہ ہی کو نہیں، رنگ اور نور کو بھی فروغ دیا۔

شہر اور گاؤں شربت کے پیالے ہیں
جو وادیوں اور میدانوں کی کشتیوں میں سجائے گئے ہیں۔
ایک ایک کر کے ان کو اٹھا لو۔
اپنی صدیوں کی پیاس اب بجھا لو۔
شریف بہنو
غیور ماؤ
تمھارے بیٹے تمھاری فریاد سن رہے ہیں
وہ اپنے سینے کا سوز لائیں۔
میں اپنے نغموں کی آگ لاؤں
تم اپنی آہوں کی مشعلوں کو جلا کے نکلو
ہم اپنی روحوں کی تابناکی سے
اس اندھیرے کو پھونک دیں گے۔
کہ جس کے منحوس دامنوں میں
گناہ پروان چڑھ رہے ہیں

"نئی دنیا کو سلام"، انقلابی شاعری کا نیا روپ ہے۔ اس کی کامیاب نظموں نے انقلابی

شاعری کو نئی تبدیلیوں سے آگاہ کیا۔ جعفری اُن گنے چُنے شاعروں میں سے ہے جو علم کی بے یقینی کا شکار نہیں۔ جن کے پاس یقین کا نور ہے اور اعتقاد کی روشنی، اس میں انفرادی فکر کی کمی، داخلی سوز کا فقدان اور خطابت کی بہتات نظر آتی ہے جو شاعرانہ تناسب کا طلسم شکست کر دیتی ہے۔ مثلاً سیلاب چین کے ابتدائی تین صفحے۔ یہ بیجا تکرار اور غیر محتاط طور پر زور دینا، جگہ جگہ پر نامناسب حد تک پہنچ جاتا ہے۔ جعفری کی انقلابی شاعری نے نئے موضوعات اور اظہار کی نئی دولت بخشنے میں ایک کارنامہ انجام دیا ہے، آئندہ نسلیں اس سمندر سے موتی چُن لیں گی اور خالی سیپیاں ساحل پر پھینک دیں گی۔

ساحر کی انقلابی شاعری میں البتہ ایک البیلی آن بان ہے۔ گھن گرج کم اور نغمگی زیادہ۔ اس کی طوفانی میں بھی ایک ایسی نرم آنچ ہے جو محض داخلی جذبے ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ "شہزادے"، "جاگیردار" اور "تنکار"، حکیمانہ فکر اور داخلی جذبے کے کامیاب نمونے ہیں۔ وقتی موضوعات پر لکھتے ہوئے بھی یہ داخلی شائستگی اس کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔ "آج" اس کی کامیاب مثال ہے۔

"ساتھیو! میں نے برسوں تمھارے لیے
چاند تاروں، بہاروں کے سپنے بُنے
حُسن اور عشق کے گیت گاتا رہا۔
آرزوؤں کے ایواں سجاتا رہا۔
آگ اور خون کے ہیجان میں
سرنگوں اور شکستہ مکانوں کے ملبے سے پُر راستوں پر
اپنے نغموں کی جھولی پسارے
دربدر پھر رہا ہوں۔
مجھ کو امن اور تہذیب کی بھیک دو۔"

کیفی نے وقتی موضوعات پر کامیاب نظمیں لکھنے کا تجربہ کیا۔ اس نئے تجربے میں ظفر علی خاں اور اکبر کی سادگی نہیں۔ اس کے اجزاء ہنوز پختگی سے آشنا نہیں ہوئے۔ کیفی کے پاس شستگی روانی اور سادگیٔ ادا کی متاع ہے لیکن اس نے اپنے لیے جن منازل کا انتخاب کیا ان سے عہدہ برآ ہونے کے لیے دوسرے لوازمات کی ضرورت ہے۔

اس طرح جدید اردو شاعری ایک نیا احساس اور نیا ادراک لے کر پیدا ہوئی ۔ احساس سے تلخی ، داخلی الجھن ، خود سپردگی اور بغاوت کے جذبے جاگے ۔ اور ادراک نے خارجی دنیا کے دیکھنے اور اسے بدلنے کا خیال پیدا کیا ۔ حقیقت ایک بے رحم دیوی کی طرح سامنے آئی ۔ ہمارا شاعر ایک ایسی دنیا میں اپنے وجود کو محسوس کرنے کی کوشش کر رہا تھا جو اس نے پہلی بار دیکھی تھی ۔ علم و آگہی سے تاریکی کے خلاف اترے ہوئے تھے اور اندھیرے کی عادی نگاہیں وہم و یقین ، جستجو اور بازیافت کے سہارے دھیرے دھیرے اجالے کی طرف اٹھ رہی تھیں ۔ ان میں کہیں " اے روشنی طبع تو بر من بلا شدی " کی کیفیت تھی اور کہیں ایک نئے اعتماد کی جھلک ۔

سوال : جدید اردو افسانے پر تنقیدی نوٹ لکھیے ؟

جواب : مختصر افسانے نے ایک صنفِ ادب کی حیثیت سے بیسویں صدی کے آغاز میں جنم لیا ۔ اس وقت سے لے کر اب تک یہ مختلف مراحل سے گزر چکا ہے اور اس میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا ہے ۔ اس میں فنی لحاظ سے بڑے اچھے اچھے افسانے لکھے گئے ہیں ۔ اردو کے پہلے افسانہ نگار منشی پریم چند ہیں ۔ ان کے ساتھ ہی سجاد حیدر یلدرم نے بھی افسانہ نویسی کا آغاز کیا ۔ پریم چند بنیادی طور پر مثالی یا مثالی حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں ۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ "سوز وطن" ہے ۔ ابتدائی دور میں تین افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے ۔ پریم چند ، یلدرم اور سلطان حیدر جوش ۔ ان تینوں کے افسانے سیاستوں ، تہذیبوں اور معاشرتوں کے تصادم کا آئینہ بھی ہیں اور اس تصادم کے عہد میں اصلاح زبردست خواہش کا عکس بھی اور خاص حد تک اصلاح کے خیال سے بیزار ہو کر انقلاب کی طرف قدم بڑھانے کے جذبہ کا اظہار بھی ۔

"سوز وطن" کے تمام افسانوں کا پس منظر خالص سیاسی تھا ۔ یہاں تک کہ حکومت نے اس میں بغاوت کے جذبہ کی جھلک دیکھ کر اس مجموعے کو ضبط کر لیا ۔ پریم چند نے متوسط طبقہ کے ہندو گھرانوں اور ہندوستانی دیہاتوں کی معاشی زندگی کی بڑی مؤثر تصویریں کھینچی ہیں ۔ ان افسانوں کا انداز خالص واقعاتی اور حقیقت پسندی ہے اور ان میں ہر جگہ زندگی کے نقوش کا عکس ہے ۔ جو صرف گہرے مشاہدے سے فنکار کے تجربہ کا جزو بنتے ہیں ۔

سجاد حیدر یلدرم بنیادی طور پر رومانی افسانہ نگار ہیں ۔ ان کے ہاں فن اور زندگی کا حسین امتزاج ملتا ہے ۔ " مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ " یا سودائے سنگین ایسے افسانے ہیں جن میں حقیقت نگاری کا پرتو بہت گہرا ہے ۔

سلطان حیدر جوش نے وہی کچھ لکھا جو پریم چند لکھ چکے تھے ان کے ہاں مقصدیت زیادہ ہے اور فن کی حیثیت ثانوی ہے۔

سجاد حیدر یلدرم سے متاثر ہو کر لکھنے والے افسانہ نگاروں میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری حجاب امتیاز علی وغیرہ اہمیت رکھتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے افسانے رومانی ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں زندگی تو موجود ہے لیکن اپنے تمام مسائل سمیت نہیں۔ بلکہ اس پر تخیل کا غلبہ ہے۔

پریم چند کی طرز پر لکھنے والوں میں سدرشن، راشد الخیری، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، حامد اللہ افسر وغیرہ شامل ہیں۔

ان افسانہ نگاروں کے افسانوں میں دیہاتی زندگی کے درد و غم کی جھلکیاں ہیں، رومان پرور فضا ہے، سیاسی پس منظر ہے۔ افسانہ نگاری کے جدید دور کی ابتدا ۱۹۳۰ء کے عالمگیر معاشی بحران سے شروع ہوئی۔ یہ زمانہ ہندوستان کی سیاسی زندگی میں بڑی گہما گہمی کا تھا۔ سائمن کمیشن کی آمد اور گول میز کانفرنس کے انعقاد نے آزادی کی ہوا کو تیز تر کر دیا تھا۔ اس دور میں نئے افسانہ نگار ابھرے۔ ان میں سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، کرشن چندر، اختر انصاری اوپندر ناتھ اشک قابلِ ذکر ہیں۔ اوپندر ناتھ اشک تو اس راستے پر چلتے رہے جو پریم چند نے ہموار کیا تھا۔ لیکن اختر انصاری نے افسانے کو زندگی سے اور زندگی کو افسانے سے ہم آہنگ کر دیا۔ انھوں نے زندگی پر ایک ترقی پسند اور انقلابی کی طرح نظر ڈالی لیکن اس کے نقوش بنانے اور تصویر کھینچنے میں فن کی روایتوں کی پاسداری میں قدامت پرستوں کی سی احتیاط برتی۔

کرشن چندر ایسا افسانہ نگار ہے جس نے تیزی سے بدلتے ہوئے زمانہ اور اس سے بھی تیزی سے بدلتے ہوئے فن کو ہر آن اپنے قبضہ میں رکھا۔ کرشن چندر کی افسانہ نویسی کی ابتدا رومانیت شعریت اور رنگینی سے ہوئی لیکن وہ زمانے کے بدلتے ہوئے حالات کا مشاہدہ اور مطالعہ کرتے رہے اور ساتھ ہی اپنے انداز کو بھی بدلتے رہے۔

کرشن چندر کے ہم عصروں میں احمد علی، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، حیات اللہ انصاری راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی شامل تھے۔ اس زمانے میں بہت سے افسانے لکھے گئے۔ یہ افسانے صرف اس دور کے لیے نہیں ہیں بلکہ ہر زمانے کے افسانے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے گروہ میں افسانہ نویس بھی شامل ہو گئے۔ ان میں بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، ہاجرہ مسرور،

خدیجہ مستور، پریم ناتھ پردیسی، غلام عباس، ممتاز مفتی اور شفیق الرحمن خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے زندگی کی صداقت اور فن کی لطافت کو شیر و شکر کر دیا انھوں نے روایت کو بھی زندہ رکھا اور اس میں اپنی اپنی شخصیتوں کا رنگ بھر کر افسانہ کو کوئی نہ کوئی ایسی نئی چیز بھی دی، جو اس کی روایت کو زیادہ اہم اور زیادہ سنگین بنا رہی ہے۔

زندگی بدلی، حالات بدلے نئی پود ابھری، افسانے نے بھی نیا روپ لیا۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں نے افسانوں کے لیے نئے نئے موضوع تلاش کیے ہیں لیکن ان کے ہاں تجربے نہیں ہیں۔ تجربے خواہ ذاتی حیثیت سے کسی مفید یا دیرپا نتیجے یا اثر کے حامل نہ ہوں فن میں زندگی کی روح برقرار رکھتے ہیں۔ ایک غیر مؤثر نتیجہ دوسرے کو اور دوسرا تیسرے کو جگہ دیتا ہے اور تجربوں کا یہ تواتر بالآخر فن کی ترقی کی راہیں کھولتا اور استوار کرتا ہے۔ ان تجربوں کی بنیاد میں اگر سلاست کا علم اور احترام بھی شامل ہو تو تکنیک میں لازمی طور پر ایسی خصوصیت کی تخلیق ہوتی ہے کہ فن زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضوں اور ترقی پذیر میلانات سے ہم آہنگ اور ان کے قریب آجاتا ہے۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں نے تکنیک اور اظہار کے معاملے میں تجربوں کی اہمیت کو محسوس نہیں کیا۔

ان نئے لکھنے والوں میں انتظار حسین، اشفاق احمد، انور عظیم، الطاف فاطمہ، حمید ہاشمی، رضیہ فصیح احمد، صادق حسین، یونس جاوید، نوید انجم، نوید الثقلین لکھنوی ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں موضوعات اور تکنیک میں بڑا تنوع ہے۔ جنسی مسائل سے لے کر سیاسی مسائل تک سب کچھ ان افسانوں میں موجود ہے۔ ان میں نفسیاتی تجزیہ بھی ہے اور سماجی مسائل کا اظہار بھی۔ ان میں کردار نگاری کی کوششیں بھی ہیں اور دلکش واقعات بھی۔

اس دور کے افسانے میں ایک اور نمایاں رجحان شروع ہوا ہے۔ اس رجحان میں نئے اور پرانے بہت سے لکھنے والے شریک ہیں۔ یہ رجحان ہے افسانے میں علامت نگاری کا۔ کرشن چندر، خالدہ اصغر، انتظار حسین، اکرم جلیلی اور انور سجاد وغیرہ نے علامتی افسانے لکھے ہیں۔

سوال:۔ اصغر گونڈوی کا شمار دورِ حاضر کے کامیاب جدید شعراء میں ہوتا ہے۔ تبصرہ کیجئے۔

جواب:۔ اصغر گونڈوی کا شمار حسرت اور فانی جیسے اکابرینِ غزل میں کیا جاتا ہے۔ حسرت بنیادی طور پر نشاطیہ مزاج کے خالص عشقیہ شاعر ہیں۔ ان کا دائرۂ غزل اس سے آگے نہیں بڑھتا۔ ان کی شاعری میں ایک غمناک آواز ہے۔ جس کی درد انگیزی سے قلبِ انسانی پگھل

جاتا ہے اور انسان اس شاعری کے تجربہ سے یوں محسوس کرنے لگتے ہیں جیسے اس کی زندگی اور یہ دنیا محض دکھوں کا گھر ہے۔ حد سے بڑھے ہوئے غم کی کیفیت ایک مسلسل دکھ کا نقشہ پیش کر دیتی ہے اس میں زندگی کا دکھ موجود ہے لیکن زندگی کی شگفتگی اور رنگارنگی زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ اصغر صوفی شاعر ہیں اور وہ بھی جمالی ولی کی طرح کائنات کی وسعتوں میں خدا کی جمالی خصوصیات پر سر دُھنتے ہیں۔ ان کی شاعری جمالیات کے تجربات سے بھری پڑی ہے۔ اس میں رنگینیاں ہیں، رعنائیاں ہیں، سرمستی ہے، شباب کا نشہ اور ولولہ ہے۔ ہر طرف بکھرے پھولوں کے رنگ آنکھوں کو فرحت پہنچاتے ہیں۔ چمن کی شگفتگی، تازگی اور بھی ستم ڈھاتی ہے۔ شاعر اس میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

اصغر کے کلام کو اپنے دور میں رکھ کر دیکھیے یا اردو شاعری کے تمام ادوار میں یہ ان کے کلام کا مسکراتا ہوا انداز ہے جو اسے اردو شاعری کے پس منظر کی عام روایت سے بھی ممتاز کرتا ہے اور انفرادی رنگوں کی بوقلمونی سے بھی ان رنگوں میں ظرافت، شوخی، سرمستی، سرخوشی، شکر خند اور زہر خند بہت سے انداز موجود ہیں مگر وہ متانت آمیز متبسمانہ انداز جو اصغر کا رنگ ہے اور کہیں نہ ملے گا۔

حسنِ گفتار پر اصغر سے پہلے یا اصغر کے زمانے میں کسی کی نظر اس قدر نہ تھی جتنی کہ اصغر کی۔ الفاظ میں موسیقی اور رنگینی پیدا کرنے کا خیال اور ایسا ملکہ ان کے ہم عصروں میں سے بھی بہت کم کو حاصل تھا۔

اصغر نے غالب کی فارسیت کو کم کر کے بڑی شیرینیِ الفاظ کے ساتھ بڑی سنجیدہ غزل کہی۔ جس نے اہلِ ذوق کی توجہ کو زیادہ تر لطافت اور متانت کے اسی حسین امتزاج کے زور پر کھینچا۔ مثلاً ؎

میرے مذاقِ شوق کا اس میں بھرا ہے رنگ — میں خود کو دیکھتا ہوں کہ تصویرِ یار کو
ہاں اے نگارِ خوبی و لے جانِ دلبری — تو نے حیات بخشی ہے صبحِ بہار کو
اس جوئبارِ حسن سے سیراب ہے فضا — روکو نہ اپنی لغزشِ مستانہ وار کو
اصغر نشاطِ روح کا اک کھل گیا چمن — جنبش ہوئی جو خامۂ رنگیں نگار کو

کچھ اور اشعار دیکھیے:۔ ؎

مستی سے ترا جلوہ خود عرضِ تماشا ہے — آشفتہ مزاجوں کا یہ کیفِ نظر دیکھا
کیا مستیاں چمن میں ہیں جوشِ بہار سے — ہر شاخِ گل ہے ہاتھ میں ساغر لیے ہوئے
ہجومِ شوق میں کیا اب کہوں میں کیا نہ کہوں — مجھے تو خود بھی نہیں اپنا مدعا معلوم
انوار کی ریزش ہو، اسرار کی بارش ہو — ساغر کو جو ٹکرا دوں اس گنبدِ مینا سے

وہیں سے عشق نے بھی شورشیں اُڑائی ہیں　　جہاں سے تُو نے لیے خندہ ہائے زیر لبی

ان کی شاعری میں وہی نازک کیفیات اور حسین خطوط ہیں جن سے ولی کا شعری جغرافیہ بنتا ہے۔ اس میں بادہ نوش موجود ہیں جنھوں نے دیوانگی میں اپنے دامن پھولوں سے بھرے ہیں یہ تصویر اس طرح اور خوشنما بن جاتی ہے۔

اصغر نے بعض اشعار میں اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ وہ شعر میں رنگینی اور جوشِ تغزل چاہتے ہیں۔ نالہ و فریاد ان کی عادت میں شامل نہیں ہے۔ اصغر حزن و یاس کے بوسیدہ اور محض روایتی مضامین سے پرہیز کرتے ہیں۔ تغزل کی روایت کے طور پر وہ ان کا خواہ مخواہ ذکر نہیں کرتے۔ وہ تو صرف اپنی باتوں کا اظہار کرتے ہیں جو صرف روایت کا حصہ نہیں بلکہ ان کے جذبات اور افکار کا نتیجہ ہیں۔ اسی سے ان کی شاعری کے خطوط کامیاب اور جاذبِ نظر بن گئے ہیں۔

کچھ اور اشعار ملاحظہ ہوں :-

شعر میں رنگینیِ جوشِ تغزل چاہیئے　　مجھ کو اصغر کم ہے عادت نالہ و فریاد کی

غزل کیا اک شرارِ معنوی جنبش میں ہے اصغر
یہاں افسوس گنجائش نہیں فریاد و ماتم کی

یوں نہ مایوس ہو اے شورشِ ناکام ابھی
میری رگ رگ میں ہے اک آتشِ بے نام ابھی

غزل کی دنیا میں بارگاہِ حسن تک رسائی مقصدِ حیات ہے۔ اس حسن کی معیاری بلندی یا پستی پر تغزل کے عروج و زوال کی داستان منحصر ہے۔ خواہ ایک مطرب ہو مثریا کو مقصدِ حیات بنا کر ہوس کاریوں کے لیے ذہنی تسلی کا سرمایہ بہم پہنچاتا ہو یا ایک نورِ مجسم کے ساتھ سوز و گداز کے وہ تصورات وابستہ کرے جن میں رنگینی ہے لیکن پاکیزگی کے ساتھ حسن ہے لیکن صداقت کے پہلو لیے ہوئے عشق کو بھی ایسی بارگاہ میں نظر کا فرق بھی مٹ جاتا ہے۔ اصغر کے سامنے کسی ایسے ہی حسن کا تصور تھا۔ لیکن یہ بات یاد رہے کہ جب تغزل مذہبیت کے ظاہری رنگ میں رنگا جاتا ہے تو اس کا اثر جاتا رہتا ہے۔ شاعری کو جہاں زہرِ عشق سے نفرت ہے وہیں رسمی تبلیغ سے بھی۔ شاعری میں جہاں اس قسم کی رسمی مذہبیت جلوہ گر ہوئی وہیں شاعری کی رنگینیاں دامن بچا لیتی ہیں۔ پیکرِ حسن و صداقت کو پیکرِ فطرت کی رنگینیوں میں ظاہر کرنا اور اس کی صداؤں سے قلوب پر دائمی سرور کے اثرات مرتب کرنا وہ کڑی منزل ہے جس سے شاعر کے لیے کامیابی سے عہدہ برآ ہونا آسان نہیں ہوتا۔ اسی

لیے بلند مقاصد کو پیش نظر رکھ کر شعر کہنے والے کامیاب نہیں ہوتے بلکہ وہ کامیابی اور کامرانی انھیں نصیب ہوتی ہے جو تلاش حسن میں رفتہ رفتہ خود آستانہ تک پہنچے ہیں۔ فطرت اپنی آغوش ان کے لیے کھول دیتی ہے اور ان کی نظریں جی بھر کے سرشار ہوتی ہیں۔ ایک بار اس بارگاہ حسن تک پہنچنے کے بعد جو کیفیت طاری ہوتی ہے، تغزل کی زبان میں اسے بے خودی کہتے ہیں۔ شاعر کی خواہش اس عالم بے خودی سے واپس ہونے کی ذرا کم ہی ہوتی ہے۔

اصغر نے جہاں اپنی غزل میں شگفتگی پیدا کی ہے وہاں محبوب اور روایتی تصورات محبت پر بھی نظر ثانی کی ہے۔ انھوں نے قاتل اور رقیب کو غزل سے خارج کر دیا۔ ناصح، واعظ اور زاہد چند بار آئے ہیں مگر اصغر کی متانت نے انھیں رسوا ہونے سے بچا لیا ہے۔

وہ فرماتے ہیں:۔

یوں مسکرائے کہ جان سی کلیوں میں پڑ گئی
یوں لب کشا ہوئے کہ گلستاں بنا دیا

یعنی محبوب شگفتگی کا استعارہ ہے۔ یہ استعارہ ان کی تمام شاعری میں رواں دواں ملتا ہے۔ محبوب کے رنگا رنگ جلوے ہیں۔ اس کے مختلف روپ اور مختلف نقشے بنتے ہیں۔ مختلف تصویریں نظر آتی ہیں۔ اصغر کے محبوب کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ وہ سدا بہار محبوب ہے جو جمالی لطف پیدا کرتا ہے اس سے خوشیاں اور مسرتیں حاصل ہوتی ہیں۔ اس سلسلے میں کچھ مزید اشعار ملاحظہ ہوں:۔

اٹھے عجب انداز سے وہ جوش غضب میں
چڑھتا ہوا اک حسن کا دریا نظر آیا

تھا حاصل نظارہ فقط ایک تحیّر
جلوے کو کون کہے کہ اب گم ہے نظر بھی

تم سامنے کیا آئے اک طرفہ بہار آئی
آنکھوں نے مری گویا فردوس نظر دیکھا

یہ دیکھتا ہوں ترے زیر لب تبسم کو
کہ بحر حسن کی اک موج بے قرار نہ ہو

اصغر کی شاعری نہ صرف مادی دنیا کا حسن رکھتی ہے بلکہ اس میں حسن مطلق بھی ہے، ان کے ہاں صوفیانہ اضطراب اور حسرت کا بھرپور احساس بھی موجود ہے۔ صوفی شدید اضطراب کا شکار رہتا ہے اسے کائنات کی ہر شے اضطراب میں نظر آتی ہے۔ یہ اضطراب خالق حقیقی کی یاد کا ہے۔ صوفی خود کو عشق کی منزلوں میں دیوانگی اور شوق کا شکار پاتا ہے۔ مثلاً

اللہ رے دیوانگی شوق کا عالم
اک رقص میں ہر اک ذرۂ صحرا نظر آیا

کس درجہ برا حسن بھی ہے آشوبِ جہاں — جس ذرہ کو دیکھا وہ تڑپتا نظر آیا
میں سراپا ہوں تمنا ہمہ تن دیدہ ہوں میں — ہر بُن مو میں تڑپتا ہے مرے دل میرا
الٰہی کون سمجھے میری آشفتہ مزاجی کو — قفس میں چین آتا ہے نہ راحت ہے نشیمن میں
تمام دفترِ حکمت الٹ گیا ہوں میں — مگر کھلا نہ ابھی تک کہاں ہوں کیا ہوں میں؟
کہاں ہے سامنے آ مشعلِ یقیں لے کر — فریب خوردہ عقل گریز پا ہوں میں
نہ کوئی نام ہے میرا نہ کوئی صورت ہے — کچھ اس طرح ہمہ تن دید ہو گیا ہوں میں
ترا جمال ہے ترا خیال ہے تو ہے — مجھے یہ فرصت کاوش کہاں کہ کیا ہوں میں
فتنہ سامانیوں کی خُو نہ کرے — مختصر یہ کہ آرزو نہ کرے
پہلے ہستی کی ہے تلاش ضرور — پر جو گم ہو تو جستجو نہ کرے
ماورائے سخن بھی ہے کچھ بات — بات یہ ہے کہ گفتگو نہ کرے
مستانہ کر رہا ہوں رہِ عاشقی کو طے — کچھ ابتدا کی ہے خبر نہ انتہا کی ہے
تھا حاصلِ نظارہ فقط اک تحیّر — جلوے کو کہے کون کہ اب کم ہے نظر بھی
اک صورت افتادگی نقش فنا ہوں — اب راہ سے مطلب نہ مجھے راہنما سے
کچھ آگ دی ہوس کو تو تعمیر عشق کی — جب خاک کر دیا اسے عرفاں بنا دیا
دیر و حرم بھی منزلِ جاناں میں آئے تھے — پر شکر ہے کہ بڑھ گئے دامن بچا کے ہم
اک شورشِ بے حاصل اک آتشِ بے پروا — آفت کدہ دل میں اب کفر نہ ایماں ہے
بیچ حسنِ تعین سے ظاہر ہو کہ باطن — ہر قید نظر ہے وہ فکر کا زنداں ہے
عالم سے بے خبر بھی ہوں عالم میں بھی ہوں میں — ساقی نے اس مقام کو آساں بنا دیا

اصغر کہتے ہیں کہ دنیا کے ذرے ذرے میں محبوبِ حقیقی کا جلوہ ہے۔ اسے نظریۂ وحدت الوجود کہتے ہیں۔ صوفی کائنات کی ہر شے میں خالقِ حقیقی کے جلوے دیکھتا ہے اور بیتاب ہوتا ہے۔ خالق اور مخلوق جدا نہیں۔ اس مقام پر آ کر ہی صوفی انا الحق کا نعرہ بلند کرتے ہیں۔ مثلاً:

نظر اس حسن پر ٹھہرے تو آخر کس طرح ٹھہرے
کبھی جو پھول بن جائے کبھی جو خار ہو جائے
پردۂ دہر کچھ نہیں اک ادائے شوخ ہے
خاک اٹھا کے ڈال دی دیدۂ امتیاز میں

میں تو ان خوبیوں پر بھی سراپا دیدہ ہوں
اس کے جلوے کی ادا اک شانِ مستوری بھی ہے
قلب پر اب تک تڑپتی ہے شعاعِ برقِ طور
خون کے ذروں میں اب تک رقصِ منصوری بھی ہے

اصغر کے ہاں اشعار میں شاعرانہ حسن، شاعرانہ صداقت، لفظی حسن اور شیرینی و ترنم تو ہے مگر گرمیِ جذبات نہیں۔ اصغر کی شاعری اکثر حسین لیکن بے جان مورت بن کر رہ جاتی ہے۔ ظاہری حسن ان کے ہر شعر میں ہر ٹکڑے میں ہر جگہ نظر آتا ہے لیکن شعریت ہاتھ نہیں آتی۔

سوال:۔ پطرس بخاری اور رشید احمد صدیقی بیسویں صدی کے بہترین مزاح نگار اور طنز نگار ادیب ہیں۔ ان دونوں کے اسلوبِ بیان کا موازنہ کیجیے۔

جواب:۔

پطرس بخاری

پطرس بخاری دورِ جدید کے بہت بڑے شگفتہ مزاح نویس ہیں۔ اگرچہ انھوں نے بہت کم لکھا تاہم جو کچھ لکھا بہت خوب لکھا۔ ان کی تحریریں خالص ادبی مزاح کے بہترین نمونے ہیں۔ قاری کی حسِ مزاح کو بیدار کر کے چھوٹی چھوٹی باتوں سے ظرافت کی کلیاں کھلاتے چلے جاتے ہیں، ان کے ہاں طنز کی گہرائی کہیں نظر نہیں آتی، وہ صرف گدگداتے، چٹکیاں لیتے اور ہنساتے ہیں، ان کی مزاح نگاری کی نمایاں خصوصیات یہ ہیں:۔

پطرس کی تحریریں عمومی طور پر مزاح کی تعریف میں آتی ہیں کیونکہ ان کے ہاں زندگی کے مختلف پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے وقت کردار کی بوالعجبیوں اور صورتِ واقعہ کی ناہمواریوں کو اجاگر کرتے وقت کسی تلخی یا نشتریت کا مظاہرہ نہیں ہوتا۔ بلکہ ہمدردانہ انداز نظر ملتا ہے۔ وہ تخریب نشتریت، عملی مذاق اور لفظی قلابازیوں سے گریز کرتے ہیں۔ ان کے ماحول کی طرف سے اطمینان ملتا ہے۔ ان کے کچھ مضامین کا مواد ایسا ہے کہ وہ نشتریت اور تخریب پر تُل سکتے تھے۔ مثلاً "مرحوم کی یاد میں" ایسا مضمون ہے جس میں وہ بتاتے ہیں کہ ایسے زمانے میں جب ہوائی جہاز لوگوں کی ملکیت میں ہوتے ہیں ان کے پاس ٹوٹی پھوٹی سائیکل بھی نہیں۔ آخر ان کے دوست مرزا صاحب ایک ٹوٹی پھوٹی سائیکل انھیں لا دیتے ہیں۔ اس سائیکل کو مرزا صاحب کے باپ دادا نے مرزا صاحب کے لیے خریدا تھا اور بڑھاپے میں مرزا صاحب نے اسے اپنی اولاد کو منتقل کر دیا تھا۔ سائیکل پا کر بہت خوش ہوتے ہیں لیکن جب کچھ سفر کرتے ہیں تو مندرجہ ذیل صورتحال پیدا ہوتی ہے:۔

"اس قدر تیز رفتاری بائیسکل کی طبع نازک پر گراں گزری۔ چنانچہ اس میں یکلخت دو تبدیلیاں واقع ہو گئیں۔ ایک تو ہینڈل ایک طرف کو مڑ گیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ میں جا تو سامنے رہا تھا لیکن میرا تمام جسم بائیں طرف کو مڑا ہوا تھا۔ اس کے علاوہ بائیسکل کی گدی دفعتہً چھ انچ کے قریب نیچے بیٹھ گئی۔ چنانچہ جب پیڈل چلانے کے لیے ٹانگیں اوپر نیچے کرنے لگا تو میرے گھٹنے ٹھوڑی تک پہنچ گئے۔"

یہاں ایک ایسا موقع پیدا ہو گیا تھا کہ مصنف مرزا صاحب کو یا سماج کے اس طبقے کو تلخ ترش سناتا جس کی وجہ سے یہ صورتحال پیدا ہوئی، لیکن نہیں، دوسروں کو ہنستا دیکھ کر مصنف خود اس صورتحال سے لطف اندوز ہو رہا تھا اور یہی خالص مزاح نگار کا کام ہے۔

پطرس کہیں کہیں کسی نہ کسی طبقے پر طنز بھی کر دیتے ہیں مگر ایسا کرتے وقت بھی نشتریت پر مزاح کا غلبہ رہتا ہے۔ مثلاً "مرید پور کا پیر" اور "کل سویرے جو آنکھ میری کھلی۔"

مزاح پیدا کرنے کے لیے پطرس کا دوسرا حربہ مزاحیہ کردار ہے۔ مگر ان کے ایک کردار مرزا صاحب ہیں جو ہر کام ایک بے نیازی کے ساتھ کرتے ہیں۔ ہر سلسلے میں لیٹ ہو جانا ان کا محبوب مشغلہ ہے۔ فلم دیکھنے کے لیے عموماً لوگ وقت سے پہلے تیار ہو جاتے ہیں مگر مرزا صاحب ایسے موقعوں پر بھی تاخیر کے قائل ہیں۔ پھر سینما ہال میں جاتے ہیں تو اپنی عادت کو ملتوی کرنا پسند نہیں کرتے فلم کا کتنا ہی خوبصورت اور دلچسپ قصہ کیوں نہ ہو وہ ریش مبارک میں کھجلی کرنا اور کروٹ بدلنا نہیں بھولیں گے۔ یعنی مرزا صاحب ایک ایسے کردار ہیں جن میں لچک کا فقدان ہے اور اسی فقدان کی وجہ سے پطرس مزاح پیدا کرتے ہیں، اسی طرح کا ایک کردار "سویرے جو کل آنکھ میری کھلی" کا ہیرو ہے۔ امتحان سر پر آجائے ان کے دوست لالہ جی صبح سویرے ان کے دروازے پر گھونسوں کی بارش کر دیں مگر ان کا ٹائم ٹیبل وہی رہے گا۔ دس بجے اٹھنا، بارہ بجے منہ ہاتھ دھونا۔ چار بجے ناشتہ کرنا، مال روڈ کی سیر کرنے کے بعد دس بجے رات کو کھانا کھانا اور ہاسٹل آکر لیٹ جانا۔

پطرس کا تیسرا حربہ موازنہ ہے۔ وہ بیک وقت دو متشابہ اور متضاد چیزوں کے میل سے بھی مزاح پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً ان کے مضمون "کتے" شاعروں کے مشاعروں میں شعر پڑھنا اور کتوں کا رات کو یکجا ہو کر بھونکنا دو متضاد عمل ہیں مگر پطرس ان میں مشابہت دریافت کر کے مزاح پیدا کرتے ہیں۔

ان کا چوتھا حربہ پیروڈی یا تحریف ہے۔ تحریف کی کامیابی کا راز اس میں ہے کہ ایسی

تصنیف کی جائے جو زبان زد خاص وعام ہو۔ "اردو کی پہلی کتاب" کس نے نہیں پڑھی ہوگی۔ پطرس اسی کتاب کی تحریف کرتے ہیں اور خوب کرتے ہیں۔

اردو کی آخری کتاب

ماں بچے کو گود میں لیے بیٹھی ہے۔ باپ انگوٹھا چوس رہا ہے اور دیکھ دیکھ کر خوش ہوتا ہے بچہ حسب معمول آنکھیں کھولے پڑا ہے۔ ماں محبت بھری نگاہوں سے اس کے منہ کو تک رہی ہے۔ اور پیار سے حسب ذیل باتیں پوچھتی ہے:۔

۱۔ وہ دن کب آئے گا جب تو میٹھی میٹھی باتیں کرے گا؟

۲۔ بڑا کب ہوگا؟ مفصل لکھو۔

۳۔ دولھا کب بنے گا اور دلھن کب بیاہ کر لائے گا؟ اس میں شرمانے کی ضرورت نہیں۔

۴۔ ہم کب بڈھے ہوں گے؟

۵۔ تو کب کمائے گا؟

۶۔ آپ کب کھائے گا، اور ہمیں کب کھلائے گا؟ باقاعدہ ٹائم ٹیبل بنا کر واضح کرو۔

بچہ مسکراتا ہے اور کیلنڈر کی مختلف تاریخوں کی طرف اشارہ کرتا ہے تو ماں کا دل باغ باغ ہو جاتا ہے۔

پطرس نے مزاح پیدا کرنے کے لیے چونکہ وہی حربے استعمال کیے ہیں جنھیں مغرب کا مزاح نگار استعمال کرتا ہے اس لیے عام خیال یہ ہے کہ پطرس بلحاظ مواد اور تکنیک مغربی ادب کے خوشہ چین ہیں۔ پطرس کا صرف ایک مضمون "میبل اور میں" مغربی پس منظر میں لکھا گیا۔ ان کے باقی تمام مضامین میں مقامی خصوصیات کا عکس ملتا ہے۔ پطرس اردو نثر میں خالص مزاح کے سب سے بڑے علمبردار ہیں اور اگرچہ ان کے سوچنے کا انداز اور مزاح نگاری کے حربوں کا استعمال انگریزی اثرات کا غماز ہے لیکن یہ اثرات اتنے بالواسطہ نہیں اور انھوں نے اپنے معاشرے کے پس منظر کو اس درجہ ملحوظ رکھا ہے کہ ان کی نگارشات خالص تخلیقی ادب کا درجہ اختیار کر گئی ہیں۔

رشید احمد صدیقی

رشید احمد صدیقی ایک طنز نگار ہیں۔ طنز دراصل ذہنی اور جذباتی عناصر کا امتزاج پیش کرتی ہے اور اسی لیے کسی طنز نگار کی نگارشات کا جائزہ لیتے وقت پہلی بات یہ دیکھنا پڑتی ہے کہ اس کی نظر میں کس قدر وسعت ہے۔ یعنی آیا

اس نے عالمگیر اقدار کو ملحوظ رکھا ہے یا وہ محض ایک محدود ماحول کی عکاسی میں مصروف رہا ہے؛ دوسرے یہ کہ اس کے ذوق مزاح کا کیا عالم ہے۔ یہ بات اگرچہ خالصتاً اس کے مزاح سے تعلق رکھتی ہے تاہم اس کی نگارشات پر اس کے واضح اثرات مرتسم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اگر اس کا ذہن زرخیز ہے تو ایک خاص قسم کی طنز جنم لے گی اور اگر وہ صرف لفظی قلابازیوں پر جان دیتا ہے یعنی زیادہ تر بذلہ سنجی کا گرویدہ ہے تو اس کی نگارشات میں قطعاً مختلف قسم کی طنز نظر آئے گی۔ طنز نگاری کی تخلیقات کا جائزہ لیتے وقت ان نکات کو ملحوظ رکھنا نہایت ضروری ہے۔

جدید اردو نثر کے ممتاز طنز نگار رشید احمد صدیقی ہیں۔ ان کی نگارش کی امتیازی خصوصیت اس کی تحلیل ہے جس کے لیے وہ لفظی بازیگری اور فلسفیانہ عمل دونوں سے کام لیتے ہیں۔ وہ کسی ایک نکتے کے متعلق دلائل کا ایک طویل سلسلہ چھیڑ دیتے ہیں اور اپنے ذہنِ رسا اور فلسفیانہ عمل سے ایسے ایسے نکات پیدا کرتے ہیں جنھیں ناظر ایک لحظہ کے لیے تسلیم کرتا ہے دوسرے لمحے غلط قرار دیتا ہے اور تیسرے لمحے پھر تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور اپنی اس ہیئت کذائی پر اور فن کار اس عمل کی وجہ سے کہ وہ اس کے تفکر سے آنکھ مچولی کھیلتا رہا ہے وہ بے اختیار ہنسنا شروع کر دیتا ہے۔ طنز میں یہ فلسفیانہ کھیل ہی دراصل رشید احمد صدیقی کا سب سے مضبوط اور سب سے کمزور حربہ ہے، مضبوط اس لیے کہ اس کی مدد سے وہ ایک خاص طنزیہ کیفیت کو جنم دیتے ہیں اور کمزور اس لیے کہ اس کے باعث ان کا طنز نہ صرف فلسفیانہ اور علمی رنگ اختیار کر لیتا ہے بلکہ اس پر بذلہ سنجی (WIT) کے عناصر کا تسلط بھی قائم ہو جاتا ہے۔

دراصل طنز کے لیے یہ ایک خطرناک بات ہوتی ہے کہ وہ کسی نئی نویلی دلہن کی طرح اپنے بھاری اور طلائی گھونگھٹ کے پیچھے مسکراتی رہے اور شعر کی انتہائی نازک اور مبہم تشبیہ کی طرح ایک جھلک دکھا کر چھپ جائے۔ طنز کا کام تو یہ ہے کہ ظرافت کا ہلکا پھلکا لباس پہنے۔ بیباکانہ نمودار ہو اور ایک نمایاں زہرخند سے دیکھنے والوں کا خیر مقدم کرے۔ رشید احمد صدیقی کی طنز کو استعاروں، علامتوں اور مبہم اشاروں نے اتنے نقاب پہنا دیے ہیں کہ صرف وہی لوگ جنھیں اس ماحول کی "معطّر تنہائی تک رسائی" حاصل ہے اس سے پوری طرح لطف اندوز ہو سکتے ہیں، پھر ان کے ذاتی مراسم سے پیدا ہونے والے تیز نکیلے نکات تو یقیناً ان کی طنز کے دائرے کو اور بھی محدود کر دیتے ہیں۔ حاجی بلغ العلیٰ، نواب مسعود یار جنگ، مرشد اور مولانا سہیل کا جب ذکر آتا ہے تو رشید احمد صدیقی ان کی شخصیتوں کے صرف وہی مضحک پہلو دکھاتے ہیں جو ان کے ذاتی ردِعمل کے باعث ایک عام ناظر کی دلچسپی کو تحریک دینے میں پوری طرح

کامیاب نہیں ہوتے۔

رشید احمد صدیقی کی طنز کا دائرہ ایک اور وجہ سے بھی محدود ہے۔ وہ وجہ ہے ان کے مضامین میں ہنگامی واقعات کی طرف اشاروں کی فراوانی۔ ظاہر ہے کہ وقت گزرنے پر یہ اشارے رفتہ رفتہ اپنی جاذبیت کھونے لگتے ہیں اور ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب ناظر کے لیے وہ ماحول ہی اجنبی ہو جاتا ہے جس نے ان اشاروں کو جنم دیا تھا۔ کہنے کا مطلب یہ نہیں کہ ہنگامی واقعات پر طنز زندہ نہیں رہتی۔ اس کی تاریخی حیثیت تو بہر حال قائم رہتی ہے تاہم یہ اس طنز کے پایہ کو نہیں پہنچتی جو مستقل، اور عالمگیر انسانی ناہمواریوں کو بے نقاب کرتی اور یوں زمان و مکان کی حدود سے ماورا ہو جاتی ہے۔

اپنے زمانے کا قریبی مشاہدہ اور شخصیتوں، کرداروں اور واقعات پر زیادہ توجہ صرف کرنے کا ایک نتیجہ یہ نکلا ہے کہ رشید احمد صدیقی نے اپنی طنز کے لیے بذلہ سنجی (WIT) کو بڑی حد تک استعمال کیا ہے بیشک ان کے ہاں خیال اور کردار سے بھی طنز پیدا ہوئی ہے تاہم انھوں نے ایک واقعے سے دوسرے واقعے کی طرف برق رفتار پیش قدمی کے باعث اور مشابہت اور تضاد کو ایک محاورہ کے استعمال تک محدود کر کے اپنی طنز کو عالمگیر ہو جانے کی پوری اجازت نہیں دی۔ ان کے اس قسم کے فقرے، کہ "کرسمس کا زمانہ تھا جب انگریز کیک اور ہندوستانی سردی کھاتا تھا۔ سر اور چارپائی اور مذہب، ہندوستانیوں کا اوڑھنا بچھونا ہے ۔۔۔ (چارپائی)" محض محاورے کی مدد سے دو مختلف النوع اشیاء کو یکجا کرنے کی کوشش ہے اور اسی لیے وِٹ کے تحت آ کر اس کی اہمیت قدرے کم ہو جاتی ہے۔

رشید احمد صدیقی کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ وہ چارپائی، وکیل، ریل کا سفر اور گواہ سے لے کر ارہر کے کھیت اور دیہاتی ڈاکٹر تک ہر قسم کے موضوع پر بے تکان لکھتے چلے جاتے ہیں لیکن شاید موضوعات و واقعات کی اسی فراوانی کے باعث ان کی طنز میں کہیں کہیں وہ سیمابیت اور تیزی بھی پیدا ہوئی ہے جس نے انھیں نقصان پہنچایا ہے۔

دوسرے لفظوں میں ان کی تحریر کہیں کہیں اس سکرین کی صورت اختیار کر لیتی ہے جس پر تصویریں ایک دوسرے کا تعاقب کرتی گزرتی چلی جاتی ہوں۔ بیشک ان کی یہ تصویریں سطحی خاکے نہیں ہیں بلکہ ان میں گہرائی اور عمق بھی ہے۔ تاہم واقعات کی فراوانی اور رفتار کے باعث ان تصویروں سے وہ بھرپور تاثر پیدا نہیں ہوتا جو طنز کی کامیابی کے لیے ضروری ہے۔

رشید احمد صدیقی کی طنز کی ایک اور نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ بیک وقت خود کو اور ناظر کو نشانۂ تمسخر بناتے چلے جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کی نگارش میں خطابت کا رنگ بڑا واضح ہے۔

پروفیسر مذکور کی طنز کے قیمتی عناصر کو بڑھانے میں ان کی تخلیل اور فلسفیانہ عمل کے علاوہ ان کے بے نظیر اسلوب نے بھی پورا پورا حصہ لیا ہے اور ان کی مزاحیہ صلاحیتوں کو اچھی طرح ابھارا ہے۔ ان کی تحریر کے یہ نمونے قابلِ غور ہیں کہ یہاں فلسفیانہ عمل اور ان کا مخصوص اسلوب نگارش بھی پورے عروج پر ہے۔

"دراصل میں دیہاتی ہوں، تعظیماً شہری کہلاتا ہوں اور اخلاقاً تعلیم یافتہ۔ اب یہ کام آپ کا ہے کہ مجھے تعلیم یافتہ دیہاتی سمجھیں یا دیہاتی تعلیم یافتہ۔ مجھے خود نہیں معلوم کہ میں دیہاتی پہلے ہوں اور تعلیم یافتہ بعد میں یا تعلیم یافتہ پہلے اور دیہاتی بعد میں۔ کسی زمانے میں اس قسم کے ہیر پھیر میں بڑا فرق پڑ جایا کرتا تھا بلوے ہو جایا کرتے تھے یا اخباروں میں لوگ گالی گلوچ پر اتر آیا کرتے تھے لیکن جب سے بلوے اور گالی گلوچ کے اور اسباب دریافت کر لیے گئے ہیں، پہلے اور بعد کا سوال باسی ہو کر رہ گیا ہے۔"

"یہ ناممکن ہے کہ آپ ریل میں کوئی چیز پڑھ رہے ہوں یا آپ کے پاس کوئی ایسی چیز ہو جس کے پڑھے جانے کا امکان ہو اور اسے کوئی دوسرا مانگ نہ بیٹھے۔ فرض کیجئے کہ آپ نے اپنے جوتے کسی چھپے ہوئے کاغذ میں لپیٹ لیے ہوں اور جب فرض کرنا ہی ٹھہرا تو تھوڑی دیر کے لیے اتنا اور فرض کر لیجئے کہ آپ ضرورتاً (جس میں آپ کی گندی عادتوں کا تقاضا بھی شامل ہے) اسی کاغذ پر دہی بڑے رکھ کر چاٹ رہے ہوں۔ فارغ ہونے کے بعد آپ اسی کاغذ کو پڑھنا شروع کر دیں تو کوئی نہ کوئی ضرور ایسا مل جائے گا جو اس کاغذ کو غلط انگریزی بول کر آپ سے مانگ لے گا۔ اور آپ اسے صحیح اردو میں گالی بھی دے دیں تب بھی اپنی حرکت سے باز نہ آئے گا۔

پطرس اور رشید احمد صدیقی کا موازنہ

طنز نگار رشید احمد صدیقی اور مزاح نگار پطرس میں وہی اختلاف ہے جو طنز اور مزاح میں اختلاف ہوتا ہے۔ تاہم جہاں پطرس ایک ایسے مزاح نگار ہیں جن کو بلا جھجک کسی بھی مشرق و مغرب کے بہترین مزاح نگار کے سامنے رکھا جا سکتا ہے، وہاں رشید احمد صدیقی کے بارے میں یہ دعویٰ کرنا کہ وہ مشرق و مغرب کے بہترین طنز نگاروں میں ہے، محلِ نظر ہے۔

پطرس قاری کے احساسِ برتری کو ہر جگہ قائم رکھتے ہیں، جہاں بھی تضحیک کا پہلو نکلتا ہو وہ تضحیک کا نشانہ خود بنتے ہیں۔ لیکن رشید احمد صدیقی کے ہاں ایک عالمانہ شان ہے۔ وہ قاری کو اپنی ذات سے اہم کہیں خیال نہیں کرتے بلکہ اپنا احساسِ برتری ہمیشہ قائم رکھتے ہیں۔ مثلاً ان کا یہ فقرہ "جس میں آپ کی گندی عادتوں کا تقاضا بھی شامل ہے" بلاواسطہ قاری سے بات ہو رہی ہے، پھبتی کے انداز

میں ہے۔ پطرس مزاح نگار ہونے کی حیثیت سے اس طرح بات کر ہی نہیں سکتے تھے لیکن ایک طنز نگار کو بھی اس طرح بات نہیں کرنی چاہیئے، اسے قاری سے نفرت نہیں کرنی چاہیئے۔ اس کی نفرت کا شکار کسی نہ کسی طبقہ کا نمائندہ ہونا چاہیئے۔ پطرس نے اس بات کا خیال رکھا ہے۔ وہ جہاں بھی کسی کردار کے گرد مزاح کا تانا بانا بُنتے ہیں تو وہ کردار یا تو وہ خود ہوتے ہیں یا وہ ٹائپ یعنی کسی طبقے کا نمائندہ ہوتا ہے، اس طرح کوئی شخص اپنے آپ کو قابل نفرت خیال نہیں کرتا۔ اس کے علاوہ رشید احمد صدیقی لفظی الٹ پھیر سے بہت کام لیتے ہیں جس سے پطرس بالکل اجتناب کرتے ہیں۔ پھر پطرس کا ماحول زمان و مکان کی قید سے ماوراء ہوتا ہے۔ جس صورتحال کو وہ پیدا کرتے ہیں وہ کہیں بھی اور کسی زمانے میں پیدا ہو سکتی ہے یعنی وہ امکانی صورت حال ہے اور جن کرداروں کو وہ پیش کرتے ہیں، ہر جگہ اور ہر زمانے میں ایسے لوگ اس طرح سوچتے اور زندگی کو برتتے دیکھے جا سکتے ہیں مگر رشید احمد کا ماحول محدود ہے ان کے کردار خاص تاریخی ہیں۔

سوال:۔ اردو میں طنز و ظرافت کو ایک مستقل صنفِ ادب کی حیثیت کب اور کن شاعروں اور انشاء پردازوں کی وجہ سے ملی؟

جواب:۔ اردو ادب کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں اودھ پنچ سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اودھ پنچ ہی سے اردو کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ بات بھی اپنی جگہ قابلِ ذکر ہے کہ اودھ پنچ سے پہلے بھی طنز و مزاح کی دوسری کیفیات موجود تھیں طبیعتوں کی شوخی کبھی ہجو اور ہزل کے ذریعے اور کبھی زاہد سے چھیڑ چھاڑ کی صورت میں اپنا اظہار کرتی رہتی تھی۔

اردو کا پہلا شاعر جس نے مزاح کا عنصر شاعری میں داخل کیا ہے اور باقاعدہ مزاحیہ شاعری کی بنیاد رکھی ہے وہ جعفر زٹلی ہے۔ جعفر نے الفاظ کے ذریعے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ؎

وہ ذوق ہر دم کا کہاں وہ عطر بیگم کہاں
در خاک شُد آں گرد فر کہ جعفراب کیسی بنی

مزاح کا ایک انداز زاہد سے چھیڑ چھاڑ ہے۔ جعفر زٹلی سے پہلے اور بعد اردو شاعری میں شوخی اور شگفتگی کی ایک لہر جاری و ساری ہے۔ اس سلسلے میں زاہد اور محتسب سے چھیڑ چھاڑ کا رجحان غالب رہا ہے۔

یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کُنڈ پر
اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھُنڈ پر (انشاؔء)

میخانے بیچ جا کر شیشے تمام توڑے
واعظ نے آج اپنے دل کے پھپھولے پھوڑے (آزاد)

اردو کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں مرزا محمد رفیع سوؔدا کو بھی خاص اہمیت حاصل ہے سودا کی ہجویات اس رنگ کو نمایاں طور پر پیش کرتی ہیں۔ سودا نے بعض ہجویں انتقامی طور پر بعض افراد کی مذمت اور وفا کی پگڑی اچھالنے کے لیے رکھی ہیں اور ان کی دوسری قسم کی ہجویات وہ ہیں جو غیر شخصی ہیں اور ان میں معاشرے کی خاص برائی کو نشانہ بنایا گیا ہے۔

سودا کی ذاتی اور انفرادی ہجویں تمسخر سے بھری ہوئی ہیں۔ ان میں طنز کا پہلو کم ہے۔ طنز میں اصلاح کا پہلو پیش نظر ہوتا ہے۔ سوؔدا تو اپنے انتقام کی آگ بجھانے اور دل کی بھڑاس نکالنے کے لیے ہجویں لکھتے تھے اس لیے ان میں تمسخر تو ہے لیکن طنز نہیں ہے۔

سودا زندہ دل اور شگفتہ طبیعت کے مالک تھے، وہ خود ہنستے تھے اور دوسروں کو ہنساتے تھے۔ سوؔدا نے گھوڑے پر جو ہجو لکھی ہے اس میں بیانیہ مزاح ہے، وہ گھوڑے کے حُلیہ کے بیان میں اور واقعات سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔

اردو شاعری میں شہر آشوب بھی طنز و مزاح کے پیکر ہیں، سوؔدا اور میؔر کے علاوہ اور بھی بہت سے شاعروں نے شہر آشوب لکھے ہیں۔

ان شہر آشوبوں میں اس دور کی سیاسی، سماجی، اقتصادی اور اخلاقی بدحالی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ سوؔدا نے اپنے شہر آشوبوں میں جزئیات نگاری اور تفصیل سے اس انداز سے کام لیا ہے کہ ان میں طنز و مزاح کی چاشنی پیدا ہو جاتی ہے۔

اردو کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں نظیر اکبر آبادی کی نظمیں بھی سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ نظیر اکبر آبادی نے زندگی کے ہر پہلو میں مسخرہ پن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے اپنے کلام میں اپنے دور کی حرکات و سکنات، رسوم و رواج اور میلوں ٹھیلوں کا حال تفصیل سے پیش کیا ہے۔ ان کے کلام میں طنز و مزاح کا حسین امتزاج ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں جگہ جگہ سماج اور معاشرت پر طنز کی ہے۔ ان کی "روٹی نامہ، پیسہ نامہ، آدمی نامہ، کوڑی"، وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں لطیف طنز ملتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی نے الفاظ کے ذریعے بھی مزاح پیدا کیا ہے

اوران کے کلام میں واتعاتی مزاح کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ ان کی نظموں "برسات کا موسم"، اور "آدمی نامہ" میں واقعاتی مزاح کی پوری کیفیت ملتی ہے۔

اردو کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں مرزا غالب بھی پیش پیش ہیں۔ غالب نے نظم ونثر دونوں میں طنز وظرافت کا رنگ بھرا ہے۔ انھیں اپنے کلام وادب میں طنز وظرافت سمونے کا بہت سلیقہ حاصل تھا۔ وہ براہِ راست طنز نہیں کرتے بلکہ اشاروں کنایوں میں ایسی بات کہہ جاتے تھے جس میں طنز کی چبھن پوشیدہ ہوتی ہے۔ غالب کا ایمائی طنز نرم اور ہموار ہوتا ہے ؎

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

عشق نے غالب نکمّا کر دیا ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

اودھ پنچ سے طنز ومزاح کے نئے دور کا آغاز ہوتا ہے اس دور میں دو انتہا پسندانہ رجحانات موجود تھے۔ ایک گروہ ایسا تھا جو انگریزی تہذیب کی پوری نقالی کرنے کے حق میں تھا دوسرا گروہ ایسا تھا جو اس کی سراسر مخالفت کرتا تھا۔ اودھ پنچ نے مغربی تہذیب کی اندھادھند تقلید اور معاشرت کے زوال پذیر عناصر کی تقلید دونوں کو ہدفِ طنز بنایا۔

اودھ پنچ میں لکھنے والے جن شاعروں اور ادیبوں نے طنز ومزاح کی کیفیات پیدا کیں ان میں تربھون ناتھ، ہجر، احمد علی شوق، شہباز اور اکبر الہ آبادی کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

مولانا شبلی کی شاعری میں بھی طنز کا پہلو زیادہ ہے ان کے کلام میں طنز کا وار گہرا ہوتا ہے اور مزاح کا رنگ کم۔ شبلی کی نظمیں زمیندار، ہلال اور ہمدرد میں چھپتی رہی ہیں اور انھیں اس دور میں بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔

مولانا ظفر علیخاں زمیندار کے ایڈیٹر تھے۔ ان کی جذباتیت نے ان کی شاعری میں طنز کے رنگ کو گہرا کیا ہے۔ بعض اوقات ان کے طنز میں فحش گوئی پیدا ہو جاتی ہے۔

تہذیبِ نو کے منہ پر وہ تھپڑ رسید کر
جو اس حرام زادی کا حلیہ بگاڑ دے

پنجاب میں سر میاں محمد شفیع نے اپنی لیگ الگ بنالی تو ظفر علی خاں لکھتے ہیں ؎

جتنے اس خطے میں ٹوڈی ہیں مبارک ہو انھیں
کہ غلامی کی طلبگار ہے لاہور کی لیگ

جان و دل سے ہے یہ قربان مسلمانوں پر
فقط اسلام سے بیزار ہے لاہور کی لیگ

ظریف لکھنوی اودھ پنچ کے دوسرے دور کے شاعر ہیں، ان کے ہاں مزاح کی کیفیت الفاظ کے الٹ پھیر سے پیدا ہوتی ہے۔

ڈاکٹر اقبال کو بھی اردو کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں خاص مقام حاصل ہے ان کے بعض اشعار میں ظرافت بھی ہے اور طنز بھی۔

شیخ صاحب بھی تو پردے کے کوئی حامی نہیں
مفت میں کالج کے لڑکے ان سے بدظن ہو گئے

وعظ میں فرما دیا کل آپ نے صاف صاف
پردہ آخر کس سے ہو جب مرد ہی زن ہو گئے

جعفر زٹلی سے لے کر اقبال تک کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کا جائزہ لینے کے بعد ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اردو ادب میں طنز و ظرافت کو ایک مستقل صنفِ ادب بنانے میں انشا، پردازوں نے کیا کیا ہے۔ اس سے پہلے ہم بتا چکے ہیں کہ غالب کی نثر میں بھی طنز و مزاح کی چاشنی موجود ہے غالب کے مکاتیب میں جگہ جگہ یہ رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔

غالب کے بعد ظرافت و مزاح کے نمونے ہمیں مولوی نذیر احمد کے ناولوں "ابن الوقت" اور "توبۃ النصوح" میں ملتے ہیں۔ نذیر احمد طنز و ظرافت سے اصلاح کا کام لیتے ہیں۔ نذیر احمد کے مزاحیہ عناصر میں سنجیدگی اور مقصدیت ہے۔

مزاح کا اصلی رنگ ہمیں سرشار کے ناول "فسانۂ آزاد" میں ملتا ہے۔ ان کے ناول کا کردار خوجی ایک خالص مزاحیہ کردار ہے۔

مزاح نگاری میں منشی سجاد حسین کو بھی ایک مقام حاصل ہے۔ وہ اودھ پنچ میں ایسے مضامین لکھتے تھے جن میں مزاح کا رنگ غالب ہوتا تھا۔ لیکن ان کی مزاح نگاری کی شہرت ان کے مشہور ناول "حاجی بغلول" پر ہے۔ حاجی بغلول خالص مزاح کا نمونہ ہے اس میں طنزیہ کیفیت بہت کم ہے۔

عظیم بیگ چغتائی بھی اردو کے مزاح نگاروں میں شامل ہیں۔ ان کے ناولوں "خانم"، "کولتار"، اور "شریر بیوی" میں مزاح کے عمدہ نمونے موجود ہیں۔ عظیم بیگ چغتائی کی مزاح آفرینی کا زیادہ تعلق صورتحال کے مزاح اور عملی مزاح سے ہے۔

شوکت تھانوی نے بھی بہت سے مزاحیہ ناول لکھ کر اردو مزاح نگاری میں بہت مقبولیت حاصل کی ہے۔ ان کے ناول "سودیشی ریل"، "انشاء اللہ"، "ماشاء اللہ" اور "بکواس" خالص مزاحیہ ناول ہیں۔ شوکت تھانوی کی مزاح نگاری کا مقصد تفنّن پیدا کرنا ہے۔

اردو کے مزاحیہ ناولوں میں سید امتیاز علی تاج کا ناول چچا چھکن بہت دلچسپ ہے۔

سوال:۔ بیسویں صدی کی اردو صحافت پہ ایک طائرانہ نظر ڈالیئے اور اس پر مختصر تبصرہ کیجئے۔

جواب:۔ اردو کا سب سے پہلا اخبار جام جہاں نما ۱۸۲۲ء میں کلکتہ سے جاری ہوا۔ اوّلاً یہ اخبار فارسی زبان میں لکھا گیا اور ایک سال بعد اس کا اردو ضمیمہ شائع ہونے لگا۔ لیکن اردو کا مکمل اخبار دہلی اردو اخبار ۱۸۳۶ء میں معرض وجود میں آیا جسے محمد حسین آزاد کے والد مولوی محمد باقر نے جاری کیا۔ جام جہاں نما نے ایک بار پھر فارسی سے اردو کی طرف رجوع کیا اگرچہ اس کا اصل متن فارسی میں ہوتا مگر اردو ان انگریزوں کے ذوق کے لیے اس کا ضمیمہ بھی جاری کیا جاتا۔ چونکہ جام جہاں نما کے اردو ضمیمے کا مقصد انگریزوں کے ذوقِ اردو کی تسکین کرنا تھا اس لیے ضمیموں میں خبروں کو سہل اور عام فہم زبان میں لکھا جاتا۔ اس کا آغاز بیان سلجھا ہوا ہوتا۔ اس اخبار کے مطالعے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اخبار کے ایڈیٹروں نے خبروں کی اشاعت میں معاشرتی رنگ ڈھنگ کی تفاصیل کو نظر انداز نہیں کیا۔ اس اخبار کو کمپنی کی سرپرستی حاصل تھی۔

یوں تو جام جہاں نما اور دہلی اخبار سے اردو میں صحافت کا آغاز ہو چکا تھا لیکن ابھی تک اردو اخبار کو خاص اہمیت حاصل نہ ہوئی تھی۔ اس کی کئی ایک وجوہ تھیں۔ سب سے اہم وجہ فارسی زبان تھی جسے سرکاری زبان کی حیثیت حاصل تھی۔ ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج معرض وجود میں آیا جس سے اردو زبان کو کافی تقویت حاصل ہوئی۔ ۱۸۳۰ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے برصغیر میں فارسی کی بجائے اردو کو سرکاری زبان بنا دیا۔ اس انقلابی قدم سے اردو زبان اور صحافت کو بے حد فائدہ ہوا۔

انیسویں صدی میں اردو صحافت مختلف مراحل سے گزری، کبھی اردو اخبار فارسی یا انگریزی اخبار کے ضمیمے کے طور پر شائع کیا جاتا اور کبھی کبھی کسی اخبار کا ایک آدھ شمارہ اردو میں ہوتا۔

دہلی اردو اخبار کی اشاعت کے بعد اردو صحافت کی تاریخ میں دوسرا اہم اخبار سید الاخبار ہے۔ جسے سرسید احمد خاں کے بھائی سید محمد خاں نے ۱۸۳۷ء میں جاری کیا۔ سید محمد خاں کے انتقال کے بعد یہ اخبار سرسید کی زیر سرپرستی چلتا رہا اور یہ اخبار ۱۸۵۰ء میں بند ہوگیا۔ اسی زمانے میں دہلی سے صادق الاخبار اور کریم الاخبار بھی شائع ہوتے۔ اس عہد میں اردو صحافت کے تین مرکز یعنی دہلی، لکھنؤ اور پنجاب تھے۔ ۱۸۵۰ء میں لاہور سے کوہ نور اخبار جاری ہوا۔ ۱۸۵۵ء میں سیالکوٹ سے پہلا اخبار ریاض الاخبار اشاعت پذیر ہوا۔ اسی طرح لکھنؤ، پنجاب اور دہلی سے چھوٹے چھوٹے اردو روزنامے اور جرائد شائع ہونے لگے۔ ان اخباروں میں بیشتر خبریں ترجمہ ہوئیں۔ اس لیے ان کے طرز تحریر میں وہ روانی اور شگفتگی نظر نہیں آتی جو بیسویں صدی کے اخباروں کا حصہ ہے۔ خبروں کے تراجم اور مضامین میں پُرتکلف اردو اور فارسی کے الفاظ کو زیادہ ترجیح دی جاتی۔ اردو صحافت صرف روزناموں تک محدود نہیں رہی بلکہ ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ اردو میں رسائل کا اجرا بھی ہوا۔ جن میں قران السعدین، فوائد الناظرین، محبت ہند وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ ان رسائل میں علمی و ادبی مضامین لکھے جاتے۔ تاہم اردو اخبارات اور رسائل نے ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کی حمایت میں مضامین شائع کیے اور اس پاداش میں بہت سے اخبار گیر و دار کا شکار ہوگئے۔

۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد اردو صحافت میں ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے آغاز میں اردو اخباروں کا لب و لہجہ بہت نرم اور مصلحتِ وقت کے تابع تھا اور ان کی توجہ سیاست کی بجائے مغربی علوم و فنون کی اشاعت پر مرتکز تھی۔ جب ملکی حکومت ایسٹ انڈیا کمپنی کے ہاتھ سے نکل کر برطانوی حکومت کی تحویل میں چلی گئی تو اردو اخبار ملکی مسائل پر دبی زبان میں تبصرہ و رائے زنی کرنے لگے۔ اسی زمانے میں یعنی ۱۸۵۷ء میں لکھنؤ سے اودھ اخبار جاری ہوا۔ یہ اخبار ہفتہ میں دو بار شائع ہوتا۔ یہ اخبار اس قدر مقبول ہوا کہ سرسید احمد خاں نے تہذیب الاخلاق میں لکھا کہ ہمارے ہم عصر وقائع نگار بھی اودھ اخبار کی تقلید کریں گے۔ ۱۸۷۴ء میں اودھ اخبار روزنامہ بن گیا۔ اودھ اخبار ایک خالص غیر فرقہ وارانہ اخبار تھا۔ اس اخبار میں شرر، سرشار، مرزا حیرت اور اس عہد کے بلند پایہ انشا پرداز لکھتے تھے۔ ۱۸۷۸ء میں سرشار، اودھ اخبار کے ایڈیٹر مقرر ہوئے یہیں سے انھوں نے لکھنوی طرز معاشرت کے مختلف پہلوؤں کو فسانہ آزاد کی صورت میں لکھنا شروع کیا جو بالاقساط اودھ اخبار میں شائع ہوتا رہا۔ اس اخبار میں خبروں کے علاوہ معاشرتی اور علمی و فنی موضوعات پر گرانقدر مقالے چھپتے تھے۔ اودھ اخبار اصلاح معاشرہ کا حامی تھا اور یہ چاہتا تھا کہ

ہندوستانی مغربی علوم سے استفادہ کرنے کے باوجود مشرقیت کے علمبردار ہوں۔

اردو صحافت کے اسلوبِ بیان اور مقصدیت کو سب سے زیادہ تقویت سرسید احمد خان کے اخبار سائنٹفک سوسائٹی نے پہنچائی۔ اس اخبار سے قبل اردو اخباروں کے پیشِ نظر کوئی اصلاحی منصوبہ بندی نہیں تھی۔ اور نہ ہی مخصوص ہیئت تھی۔ مختلف النوع خبریں شائع کی جاتیں۔ کبھی کبھی علمی موضوعات پر مقالات و مضامین بھی شامل کر لیے جاتے۔ معاصرانہ صحافتی اور ادبی چشمکیں اخباروں کی زینت ہوتیں۔ چنانچہ اردو صحافت کا لسانی اسلوب بھی ان کے ساتھ متغیر ہوتا رہتا۔ سرشار نے اودھ اخبار اور منشی سجاد حسین نے اودھ پنچ میں معاصرانہ چشمکوں کے پیشِ نظر اخباروں میں طنزیہ اور مزاحیہ رنگ پیدا کیا۔ ان کے برعکس ۱۸۶۶ء میں سرسید احمد خاں نے علی گڑھ سے اخبار سائنٹفک سوسائٹی جاری کیا جس کا مقصد مغربی علوم و فنون پر کتابوں کا اردو ترجمہ شائع کرنا تھا کہ جو انگریزی زبان سے آشنا نہیں ہیں۔ وہ اردو کے ذریعے سے جدید ذہن تک رسائی حاصل کر سکیں۔ یہ اخبار پہلے ہفت روزہ تھا اور پھر سہ روزہ ہو گیا۔ اس کا ایک کالم انگریزی میں ہوتا ایک اردو میں۔ یہ اخبار بنیادی طور پر ایک علمی و اخلاقی اخبار تھا۔ اسے اخبار کی بجائے رسالے سے تعبیر کرنا زیادہ موزوں ہے۔ سرسید ۱۸۵۸ء میں انگلستان گئے۔ وہاں دوسرے مشاغل کے علاوہ انگریزی صحافت کا مطالعہ کیا اور ہندوستان واپس آکر ۱۸۷۰ء میں تہذیب الاخلاق اخبار جاری کیا۔ یہ اخبار مہینے میں تین یا چار مرتبہ شائع ہوتا۔ اس اخبار میں سرسید نے مسلمانوں کی معاشرتی اور اخلاقی اصلاح پر خاص توجہ دی۔ مسلمانوں میں تعلیمی اور سیاسی بیداری پیدا کی۔

برصغیر پاک و ہند میں مطبوعہ صحافت انگریزوں کی بدولت شائع ہوئی۔ جب اردو اور فارسی میں صحافت کا آغاز ہوا تو انھوں نے انگریزی اخبار کو نمونہ بنا کر ان کے اسلوب سے استفادہ کیا۔ اودھ اخبار نے لندن کے روزنامہ دی ٹائمز کا اتباع کیا۔ انیسویں صدی کے وسط میں لندن میں پنچ نے انگریزی صحافت میں طنز و مزاح کو منظم طریقے سے شروع کیا۔ اس کے اتباع میں برصغیر پاک و ہند میں اودھ پنچ کا آغاز ہوا۔ اس اخبار سے اس عہد کے بلند پایہ انشا پرداز وابستہ تھے۔ اودھ پنچ کی ظرافت کے بارے میں چکبست لکھتے ہیں کہ اودھ پنچ ظرافت کا سرچشمہ تھا اور عام طور پر لوگ اس کے فقروں اور لطیفوں پہ نوٹ لیتے رہتے جو پھبتی نکل جاتی تھی وہ مہینوں زبان پر رہتی تھی۔ اودھ پنچ اردو صحافت میں بڑی اہمیت کا حامل تھا۔ اس نے مزاحیہ صحافت کو نہایت

شوخ انداز میں پیش کیا۔ اور مزاحیہ صحافت ایک، باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کر گئی جس کا اثر سارے برعظیم پر ہوا۔

۲۔ یہ پہلا اخبار تھا جس نے رائے زنی کے لیے کسی چیز کے مضحکہ خیز پہلو کو نمایاں کرنے اور مخالف کو ذلیل کرنے کے لیے کارٹون کا حربہ استعمال کیا۔

۳۔ اس نے سیاسی اور معاشرتی مسائل اور بین الاقوامی سیاست پہ تند و تیز اور بیباک انداز میں تبصرہ کیا۔

اودھ پنچ نے اگر اردو صحافت کو فروغ دیا تو اسے نقصان بھی پہنچایا۔ اس نے مزاح میں پھکڑ اور ابتذال کو فروغ دیا۔ انیسویں صدی میں اردو صحافت کا ایک خاص مزاج قائم کیا۔ اگر ایک طرف سرسید کے زیر اثر متانت، سنجیدگی اور مقصدیت نے اردو صحافت کو متأثر کیا تو دوسری طرف سرشار منشی سجاد حسین اور پنچ سے وابستہ دوسرے انشاپردازوں نے طنز و مزاح کو اردو صحافت میں شامل کیا۔

برصغیر پاک و ہند میں جدید صحافت کے علمبردار یہ دو اخبار تھے۔ اول اخبارِ عام۔ اور دوسرا پیسہ اخبار۔ یہ ابتدا میں ہفت روزہ اخبار تھے۔ بعد میں ہفتہ میں تین مرتبہ نکلنے لگے۔ اخبارِ عام کے برعکس پیسہ اخبار اردو کا روزنامہ تھا۔ ہر دو اخبارات کی خصوصیات یہ تھیں کہ ان اخباروں نے اردو صحافت میں سہل نگاری اور آسان زبان کا آغاز کیا۔ معاشرتی مسائل اور موضوعات کو خبروں کے ساتھ ساتھ اخبارات کی زینت بنایا۔ انیسویں صدی کے اخبارات بیشتر معاشرتی، تہذیبی اور نیم سیاسی نوعیت کے تھے۔ اس عہد میں ابھی ملکی سیاست نے کوئی وضع اختیار نہیں کی تھی۔

بیسویں صدی میں نت نئی قسم کی سیاسی تحریکات نے جنم لیا۔ اس سے اردو صحافت کو نئی مہمیز لگی۔ بیسویں صدی کے آغاز میں اردو کے صرف تین روزنامے موجود تھے:۔

(۱) پیسہ اخبار (۲) اودھ اخبار (۳) صبحِ گل

صدی کا رخ پلٹنے کے ساتھ ہی جب سیاست نے انقلابی کروٹ لی تو نئے اخبار جاری ہوئے اور اردو صحافت کے اسلوب اور تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا۔ ان میں سرفہرست زمیندار، الہلال اور ہمدرد تھے۔ یہ محض اخبار نہیں تھے بلکہ قومی ادارے تھے۔

بیسویں صدی کی اردو صحافت میں جس شخصیت نے اردو صحافت کو بیحد متاثر کیا وہ ابوالکلام آزاد تھے۔ ابوالکلام آزاد کی صحافتی زندگی کا آغاز ان کی کم سنی کے زمانے سے شروع ہوا۔ ابوالکلام آزاد

الصباح ۔ احسن آلاجہاں، لسان الصدق، الندوہ اور وکیل ایسے مشہور جرائد سے منسلک رہے، انھوں نے اپنا اخبار الہلال ۱۹۱۲ء میں جاری کیا جس نے اردو صحافت میں طرح نو کی بنیاد ڈالی۔ بعض نے الہلال کو اخبار کی بجائے رسالے سے تعبیر کیا ہے۔ کیا یہ اخبار تھا یا ایک رسالہ، اس کی وضاحت ابوالکلام آزاد نے خود کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ یورپی صحافت تقسیم عمل کے اصول پر کاربند ہے۔ چنانچہ وہ روزنامہ، ہفت روزہ اخبار کی ماہیت ومقصد بیان کرتے ہیں۔ دراصل الہلال اخبار اور رسالہ کے بین بین تھا۔ اس میں روز بروز کی خبروں کے علاوہ ہم عصری مسائل، مذہبی اور معاشرتی مسائل پر تبصرے اور مقالے بھی شائع ہوتے تھے۔ ابوالکلام آزاد کے الہلال نے اردو صحافت کی تاریخ میں حسبِ ذیل اضافے کیے:۔

۱۔ اردو زبان میں پہلا باتصویر سیاسی جرنل جاری کیا۔

۲۔ آزاد نے الہلال کو اردو ٹائپ میں شائع کر کے ٹائپ کو فروغ دیا۔

۳۔ آزاد نے پہلی مرتبہ اردو قارئین کو موضوعات کے تنوع سے آشنا کیا۔

۴۔ ابوالکلام آزاد نے الہلال میں قومی سیاست کا آغاز کیا اور اخبار و سیاست کے ناگزیر رشتے کو واضح کیا۔

الہلال کی اشاعت کے بعد اردو صحافت کا ایک مزاج متعین ہوگیا اور امتدادِ زمانہ سے اردو صحافت نے نت نئی ذمہ داریاں قبول کیں۔ اردو صحافت نے مسلمانوں کی جدوجہد آزادی اور تشکیلِ پاکستان کے لیے مساعی کیں۔ بیسویں صدی کے پہلے حصے سے عوام اور سیاست میں اردو صحافت نے رابطہ استوار کیا۔ اردو اخبار عوام کی خواہشات اور سیاسی مقاصد کے ترجمان بن گئے۔ اردو صحافت کے ساتھ ساتھ انگریزی اور ہندی اخباروں نے بھی اس برصغیر کی صحافت کو فروغ دیا۔ امتدادِ زمانہ سے اخبار عمومی ملکیت ہونے کی بجائے مختلف سیاسی پارٹیوں سے وابستہ ہو کر مخصوص نقطۂ نظر کے ترجمان بن گئے۔ قیامِ پاکستان کے بعد اردو صحافت کو فروغ ہوا۔ آزادیِ ملک سے قبل صحافت مختلف زبانوں یعنی ہندی اردو انگریزی، تامل اور دوسری زبانوں میں بٹی ہوئی تھی۔ لیکن قیامِ پاکستان کے بعد اردو صحافت کو بے حد فروغ ہوا۔ امروز، نوائے وقت، جنگ، کوہستان، مشرق وہ مشہور اخبار ہیں، جنھوں نے وقت کے تقاضوں کو پورا کر کے صحافت کے ذریعے عوام کو ملکی اور معاشرتی مسائل سے روشناس کرایا اور قارئین کو سیاسی اور معاشرتی مسائل کے بارے میں سوچنے کا نقطۂ نظر ودیعت کیا۔

جہاں تک اردو زبان اور صحافت کا تعلق ہے۔ صحافت پر کئی دور آئے اور گزر گئے۔ سرسید نے اسے سنجیدگی متانت اور صحت واقعات کی خوبیوں سے نوازا۔ اخبار عام اور پیسہ اخبار نے سیاسی واقعات پر رائے زنی میں شوخی اور تیکھا پن پیدا کیا۔ سیاسی شاعری کی ابتدا بھی ان ہی دو اخباروں سے ہوئی۔ ظفر علیخان نے زمیندار کے ذریعے اردو صحافت میں ایک وجاہت پیدا کی۔ افتتاحیہ نگاری اور شذرہ نویسی میں ایک نئے اسلوب کی تخلیق کی۔ دلیل کے ساتھ ساتھ ادبی رنگ کے تبصرے کو رواج دیا۔ ابوالکلام آزاد نے اردو صحافت میں ایسے خطیبانہ اسلوب نثر کو رواج دیا جو ایجی ٹیشن کے زمانے میں بہت مؤثر رہا۔ محمد علی اور ظفر علیخان نے بھی یہی اسلوب اختیار کیا۔ ابوالکلام آزاد کے اسلوب تحریر میں ایک پہلو محل نظر ہے کہ قاری کو ہمیشہ یہ احساس رہتا ہے کہ لکھنے والا ایک بلند سطح پر سے خطاب کر رہا ہے۔

سوال:۔ ترقی پسند تحریک نے اردو کے ناول، افسانے اور تنقید پر جو اثر ڈالا ہے اس کا جائزہ لیجیے۔

جواب:۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جن لوگوں نے ناول لکھے ہیں، انھوں نے زندگی اور فن دونوں کو ہم آہنگ اور شیر و شکر کرنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ جہاں تک زندگی کا تعلق ہے، ان لوگوں کے افسانے ایک طرف تو ان بین الاقوامی سیاسی اور معاشی حالات سے متاثر ہوئے، جنھوں نے ۱۹۲۹ء کے عالمگیر معاشی بحران کے بعد سے مشرق اور مغرب دونوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ اور دوسری طرف ملکی اور قومی زندگی کے اس انتشار اور اضطراب کے ترجمان ہیں، جو ہندوستانیوں کی محکومی اور انگریزوں کی سامراجی چیرہ دستی نے پیدا کیے تھے۔ ۱۹۳۰ء میں پریم چند نے سیاسی زندگی کی کشمکش کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا۔ پریم چند کی بنائی ہوئی روش پر چلنے والے کئی افسانہ نگار پیدا ہوئے۔ ان میں سجاد حسین ظہیر، اختر حسین رائے پوری، حیات اللہ انصاری اختر انصاری وغیرہ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ زندگی کو افسانے کا موضوع بنانے کی روش اتنی عام ہوگئی کہ زندگی کے حقائق سے الگ افسانے کا تصور ناممکن ہوگیا۔ افسانے اور زندگی کے درمیان مضبوط رشتہ قائم ہوگیا۔

۱۹۳۵ء میں پریم چند نے ایک افسانہ "کفن" لکھا۔ اس افسانے میں پریم چند نے ایک مخصوص معاشرے، ایک مخصوص معاشی اور سیاسی نظام اور معاشرے اور معاشی نظام میں پیدا ہونے اور پرورش پانے والے دو انسانوں کی زندگی کے خارجی اور داخلی کوائف بیان کیے۔

یہ افسانہ اردو افسانے کی زندگی میں ایک سنگِ میل ہے۔

افسانہ اس منزل پر پہنچ چکا تھا کہ ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام عمل میں آیا، اس انجمن کے قیام کے بعد پریم چند اور دوسرے افسانہ نگاروں کی بنائی ہوئی روش کو زیادہ عام، زیادہ پھیلنے اور زیادہ پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔ پریم چند کا روایتی سرمایہ اور فنی نقطۂ نظر کا سارا انقلابی جارحانہ رنگ ایک باقاعدہ تحریک کی شکل میں ہندوستان کی ادبی زندگی میں سرایت کرنے لگا اور بہت جلد ایسے افسانہ نگار بھی جو ذہنی اور جذباتی طور پر اس تحریک کے ساتھ تھے۔ اور ایسے افسانہ نگار جنھوں نے خود کو اس سے علیحدہ رکھا تھا، موضوع اور فن کے لحاظ سے اس روش پر چلنے لگے۔

پریم چند نے تحریک کے پہلے اجلاس میں ادب کی غرض و غایت بیان کرتے ہوئے کہا کہ ہماری کسوٹی پر اب وہ ادب پورا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو۔ تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں۔ کیونکہ اب زیادہ سونا موت کی علامت ہے، ہندوستانی مصنفوں کا فرض ہے کہ ملک میں جو نئے ترقی پذیر رجحانات ابھر رہے ہیں ان کی ترجمانی کریں اور ان کی نشو و نما میں حصہ لیں۔

اس اعلان کے بعد اردو افسانہ اس روش پر ترقی کی منزلیں طے کرنے لگا اور چند سال کے اندر موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے افسانے نے اتنی ترقی کر لی کہ وہ مغرب کے اچھے سے اچھے افسانوں کا ہم پلہ نظر آنے لگا۔

حسینی، کرشن چندر، بیدی، عصمت، حیات اللہ انصاری، احمد علی، غلام عباس، بلونت سنگھ، احمد ندیم قاسمی، حسن عسکری، ممتاز مفتی، ممتاز شیریں اور ابراہیم جلیس نے افسانے میں وسعت بھی پیدا کی اور گہرائی بھی۔ افسانہ نگار ماحول اور شخصیت کے عناصر کو ہم آہنگ کرنے لگے۔ وہ ہر افسانہ لکھنے سے پہلے اسے اپنی شخصیت کے جذباتی، فکری اور تخیلی عناصر میں پوری طرح احاطہ کر کے قدم اٹھانے لگے۔

تیزی سے بدلتے ہوئے خارجی ماحول اور خارجی ماحول سے متاثر ہوتی اور بدلتی ہوئی شخصیت کے ساتھ ان کا فن بھی بدلنے لگا اور ترقی کی منزل طے کرنے لگا۔ کرشن چندر، بیدی، اختر انصاری، احمد علی، احمد ندیم قاسمی، اشک اور اختر لاہوری کے افسانے ماحول اور شخصیت کے ساتھ ہم آہنگی اور فنی ارتقاء کی نمایاں مثالیں ہیں۔

افسانہ نگاروں کے فن میں ارتقاء کے یہ سب مدارج و مراحل اس بات کے شاہد ہیں کہ اس

دور کے افسانہ نگاروں نے فن کے ساتھ پورے اخلاص کا اور زندگی کے ساتھ بڑا قریبی اور والہانہ رشتہ جوڑا ہے۔

زندگی میں معاشی اور نفسیاتی پہلوؤں کو مرکزی حیثیت دینے کی بنیاد جہاں ایک طرف افسانہ نگاروں کا ذاتی مشاہدہ اور تجربہ ہے، دوسری طرف مارکس اور فرائڈ کے نظریات کا مطالعہ بھی اس کا ذمہ دار ہے۔ مارکس کے معاشی اور فرائڈ کے جنسی خیالات، تصورات، مغربی تنقید اور مغربی افسانوں اور ناولوں کے راستے سے ہمارے افسانہ نگاروں تک پہنچے ہیں اور انھوں نے ان کا گہرا اثر قبول کیا ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد افسانہ نگاری بعض حیثیتوں سے مارکس اور فرائڈی تصورات کے رنگ میں رچی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

بیان میں نئے نئے تجربات کرنے کے علاوہ افسانہ نگاروں نے فن کے نئے اسالیب، اور نئے اسالیب کی نزاکتوں کو پوری آزادی سے اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ موضوع کی جدت، ندرت وسعت اور گہرائی نے فن کی جدت، ندرت، وسعت اور گہرائی کی راہیں کھولی ہیں۔

افسانہ نگاری نے موضوع کی صداقت اور وسعت، فن کی نزاکت اور بلندی کے علاوہ ایک اور چیز جس نے افسانے کو بلند ترین سطحوں سے آشنا کیا ہے، وہ یہ ہے کہ ہر افسانہ نگار کا فن اس کی شخصیت کے انفرادی اور امتیازی عناصر کے رچاؤ سے پیدا ہوا ہے اور اس طرح ہر لکھنے والے کی منفرد فکری، تخیلی اور جذباتی انداز اور موضوع اور فن میں پوری ہم آہنگی نمایاں ہوئی ہے۔

اس تحریک کے زیر اثر لکھنے والوں کے افسانے زندگی، فن اور شخصیت کے مکمل امتزاج کے ترجمان ہیں۔ ان کے افسانوں میں زندگی کے ہر ہلکے سے ہلکے نفس کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ ان لکھنے والوں کے افسانوں نے انسان کے دل کی اتھاہ گہرائیوں میں ڈوب کر اس کے ہر چھوٹے بڑے راز کی غمازی کی ہے۔

ترقی پسند ادب نے مزدوروں، کسانوں اور مظلوم دیہاتی طبقے کی زندگی اور مسائل کو اپنا موضوع بنایا اور حقیقت نگاری کی بنیادیں استوار کیں۔ اس نے سرسید، حالی، شبلی، اقبال، پریم چند، اور جوش کی بہترین روایات کو ان کی تاریخی معذوریوں کے شکنجے اور طبقاتی کم نگاہی سے آزاد کیا۔ عقل پسندی کو مذہبی تصورات سے، حب الوطنی کو ماضی پرستی سے آزادی کے تصور کو طبقاتی مرض سے اور سامراجی دشمنی کو سمجھوتے بازی کی آرائشوں سے پاک کیا اور ایسے ادب کی تخلیق کی جس کا بہترین جوہر طبقاتی شعور اور عوام دوستی ہے۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے افسانے کے ذریعے اس غیر منصفانہ

سماج کو تبدیل کرنے کا جذبہ پیدا کیا اور انقلاب کی دعوت دی۔

افسانہ نگاروں نے ادبی اور بول چال کی زبان کی خلیج کو کم کر کے زبان کو سادہ اور آسان بنادیا بہت سے نئے الفاظ کو ادبی زبان میں داخل کر دیا اور زندگی اور سماج کی نئی حقیقتوں سے تشبیہ اور استعارے حاصل کر کے اردو کے ادبی اور فنی خزانے میں اضافہ کیا اور زبان میں اظہار اور بیان کے نئے امکانات پیدا کیے۔

افسانے کے ساتھ ساتھ ناول میں بھی یہی اثرات داخل ہوئے۔ کرشن چندر کا ناول "شکست" کشمیری زندگی کا ناول ہے۔ عصمت چغتائی کے ناول "ٹیڑھی لکیر" میں فرائڈ کے نفسیاتی تخیل کا اثر زیادہ ہے۔

عزیز احمد کا ناول گریز ایسی بستی ایسی بلندی

مجموعی طور پر اس دور نے ناول کی ترقی میں جو اضافہ کیا وہ یہ ہے کہ ناول نگار کی نظر مذہبی اور اخلاقی قدروں کے دائرے سے نکل کر زندگی کو زندگی کی طرح دیکھنے لگی۔ ناول نگار زندگی کا مطالعہ زندگی کے لیے کرنے لگا۔ ناول کے فن اور تکنیک میں بھی ترقی ہوئی۔

اردو تنقید میں سب سے اہم موڑ ترقی پسند تحریک کا آغاز ہے۔ ترقی پسند تحریک کے تنقیدی نظریات مغربی ادب کے ترقی پسند نقادوں کے مرہونِ منت ہیں۔ ترقی پسند تحریک کا آغاز ایک مخصوص معاشرتی اور سیاسی صورتحال کا نتیجہ ہے۔ اس تحریک کے زیر اثر اردو کے تنقیدی سرمائے میں بیحد اضافہ ہوا۔ اس طرح اردو میں تنقید کے ایک نئے رجحان کا اضافہ ہوا۔ اس رجحان میں بنیادی حیثیت اس خیال کو حاصل تھی کہ ادب کو نہ صرف زندگی کا ترجمان ہونا چاہیئے بلکہ زندگی کی سماجی، اور معاشی کشمکش میں اس کا شریک ہونا لازمی ہے۔ اس سلسلہ میں جدلیاتی مادیت، طبقاتی کشمکش اور انقلاب کے تصور کو سامنے رکھ کر ادب کے مسائل پر غور کیا گیا۔ یہ اردو میں مارکسی تنقید کی ابتدا تھی۔ اس میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبد العلیم، احتشام حسین، سردار جعفری، ممتاز حسین، فیض احمد فیض وغیرہ پیش پیش تھے۔ ترقی پسند نظریہ تنقید کے مطابق ادب سماجی اور معاشرتی کشمکش کے عمل کو تیز تر کرتا ہے۔ اس سارے عمل میں اس کی حیثیت ایک ذریعے کی ہے۔ ادب نہ صرف ایک معاشرتی ادارہ بلکہ ایک سیاسی فریضہ بھی ہے۔ جسے ہر ادیب کو قبول کرنا چاہیئے۔ ادب کو صرف ان اقدار کی تشکیل کرنی چاہیئے جو ترقی پذیر ہیں۔ انحطاط، زوال اور قنوطیت اور زندگی اور ادب کے حق میں سم قاتل ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے تنقیدی تصورات کے زیر اثر جو ادب پیدا ہوا اس میں حقیقت نگاری اور زندگی کے مسائل کی

براہِ راست ترجمانی کو دوسرے تمام عناصر پر فوقیت دی گئی۔ اردو کے مارکسی نقادوں نے مارکس، لینن اور دیگر مغربی نقادوں اور مفکروں کے تصورات کو مشعلِ راہ بنایا۔

فیض احمد فیض کو ترقی پسند مصنفین میں امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ ان کا لہجہ عام طور سے دھیما، سلجھا ہوا اور متین اور شائستہ ہے۔ اس میں خشکی، بے کیفی اور خواہ مخواہ کی پیچیدگی نہیں جو اس دور کا طرۂ امتیاز تھی۔ ان کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ "میزان" ہے۔ فیض احمد فیض ترقی پسند ادب اور پراپیگنڈہ پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "ترقی پسند ادب اور دوسری اقسام کے ادب میں یہ فرق نہیں ہے کہ یہ پروپیگنڈہ کرتا ہے اور وہ نہیں کرتا، فرق صرف یہ ہے کہ ایک یہ پروپیگنڈہ صحیح اور مفید ہے اور دوسرا گمراہ کن اور غیر مفید۔

سوال :۔ بیسویں صدی کے اواخر میں لکھے جانے والے اردو کے اہم سفر ناموں کا جائزہ لیجئے۔

جواب :۔ بیسویں صدی میں صنفِ ادب نے ایک اور ترقی حاصل کی، یہ صنف سفر نامہ ہے۔ انیسویں صدی میں اس صنف پر بہت کم توجہ دی گئی۔ یوسف کمبل پوش کا سفر نامہ "عجائباتِ فرنگ"، اور سر سید احمد خاں کا "مسافرانِ لندن"، شبلی نعمانی کا سفر نامہ "روم و شام"، محمد جعفر تھانیسری کا "کالا پانی" محمد حسین آزاد کا "سیر ایران"، انیسویں صدی کے ربع آخر کے سفر نامے ہیں "عجائباتِ فرنگ" اردو کا پہلا سفر نامہ اس اعتبار سے قرار دیا جاسکتا ہے کہ یہ پہلی تصنیف ہے جس پر سفر نامہ کی شرائط کا اطلاق ہوتا ہے۔ یہ سفر نامہ ڈائری کی طرز کا ہے کیونکہ مصنف نے سفر کے تمام واقعات تاریخ وار تحریر کیے ہیں۔ یوسف کمبل پوش نے اپنے مذہب، اپنے مشاغل مے نوشی، دورانِ سفر کے مصائب، انگریزوں کا حسنِ سلوک اور ان کی تہذیب و تمدن پر بھی کھل کر اظہارِ خیال کیا ہے۔ سر سید احمد خاں نے انگلستان جاکر خطوط کی صورت میں انگلستان کی تہذیبی زندگی اور ہندوستان کی تہذیبی زندگی کا موازنہ کیا ہے اور سفر کے حالات لکھے ہیں۔ مجلسِ ترقیِ ادب لاہور نے ۱۹۶۰ء کو اس دستاویز کو شائع کیا اور اس میں گارساں دتاسی کا اردو خط بھی شامل کیا جو انھوں نے لندن میں سر سید کو لکھا تھا۔ شبلی نعمانی کا سفر نامہ "روم و مصر و شام" معلومات کی دنیا سمیٹے ہوئے ہے۔ اس میں شبلی نے سفر کا ارادہ، تیاری، آغاز سمندری سفر کے جسمانی اور دماغی فوائد، حسن و قبحِ طبع، سویز میں اردو بولنے والے عرب سے ملاقات، تمام اسلامی ممالک میں دولت و تجارت کا غیر مسلموں کے ہاتھوں میں ہونا اور جس جس ملک سے گزرے، وہاں کی تاریخ

بیان کردی ہے۔ "کالا پانی" مولانا جعفر تھانیسری کی آپ بیتی بھی ہے اور جزائر انڈیمان کا سفرنامہ بھی ہے۔

؎ مولانا جعفر تھانیسری کو انگریزی حکومت کے خلاف بغاوت کے جرم میں سزائے عمر قید بہ عبور دریائے شور ہوئی تھی۔

جعفر تھانیسری نے مقدمہ کے آغاز سے لے کر "کالا پانی" تک کے واقعات تفصیلاً تحریر کر دیے ہیں۔ محمد حسین آزاد کو دو مرتبہ ایران جانے کا اتفاق ہوا تھا۔ آزاد نے روزنامچہ کی صورت میں اسے مرتب کیا ہے۔ فنی اعتبار سے یہ سفرنامہ زیادہ قابلِ توجہ نہیں ہے۔

بیسویں صدی کے ربع اول میں منشی محبوب عالم کا سفر یورپ، شیخ عبدالقادر کا مقام خلافت، مولوی محمد علی قصوری کا مشاہداتِ کابل و باغستان، قاضی عبدالقادر کا نقشِ فرنگ، سید ابوظفر ندوی کا سفرنامہ برما، سید سلیمان ندوی کا سیر افغانستان۔ بیگم حسرت موہانی کا سفرنامہ عراق، سر رضا علی کا اعمال نامہ، شائع ہوئے۔ یہ سفرنامے کہیں تو سفرنامہ کی تعریف پر پورا اترتے ہیں اور کہیں یہ مصنف کی روئداد بن کر رہ گئے ہیں۔

ربع ثانی میں احتشام حسین کا سفرنامہ ساحل اور سمندر، ارشاد احمد کا سفرنامہ اشتراکی چین، طفیل احمد کا سفر ماسکو، بریگیڈیر گلزار احمد کا تذکرہ انگلستان، نور الزماں کا لندن کی اک شام۔ اے حمید کا یروشلم ایسے سفرنامے ہیں جن کو ہم سفرنامہ کی تاریخ میں ارتقائی قدم کہہ سکتے ہیں۔ ان سفرناموں میں جدید اردو کے سفرناموں کی جھلک ملتی ہے اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان مصنفین نے صرف خارج ہی میں سفر نہیں کیا داخل میں بھی سفر کیا ہے۔

قیام پاکستان کے بعد جن سفرناموں نے جدید سفرناموں کی بنیاد رکھی وہ اختر ریاض الدین کے لکھے ہوئے ہیں۔ دھنک پر قدم اور سات سمندر پار، اپنے حسنِ بیان، رومانی اسلوب اور تاثرات کے اعتبار سے بہت عمدہ ہیں۔ اختر کو اپنے خاوند کے ساتھ سرکاری دوروں پر یورپ ایشیاء اور امریکہ جانے کا اتفاق ہوتا ہے۔ اس نے جو کچھ محسوس کیا اسے اپنے ذاتی تاثرات کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ اختر ریاض الدین کو زبان پر عبور حاصل ہے۔ کرشن چندر نے "صبح ہوتی ہے"، عصمت چغتائی نے "بمبئی سے بھوپال تک" شاہد احمد دہلوی کا "دلی کی بپتا" قرۃ العین حیدر نے "ستمبر کا چاند" محمود نظامی نے "نظر نامہ" فارغ بخاری نے "براتِ عاشقاں" قدرت اللہ شہاب نے "اے بنی اسرائیل" کے نام سے سفری حالات تحریر کیے ہیں۔ ان میں محمود نظامی

کا نظر نامہ دراصل ان ممالک کی سیاحت پر ایک سیر حاصل اظہار خیال ہے جہاں وہ گئے۔ ان کے اس سفر نامہ کا زمانہ ۱۹۵۲ء کا ہے۔ جب وہ یونیسکو کی دعوت پر بیرونِ ملک مطالعاتی دورہ پر گئے۔ یہ سفر نامہ چھ ممالک کا سفر نامہ ہے۔ حج پر تاثر بھی اس دوران لکھے گئے۔ سلیمان خان سلیمان کا سفر نامہ حجاز، حاجی محمد زبیر کا حجاز میں، نسیم حجازی کا پاکستان سے دیارِ حرم تک، ممتاز مفتی کا لبیک، اسی نوعیت کے سفر نامے ہیں۔ ممتاز مفتی، نسیم حجازی اور عبدالماجد دریابادی کے سفر نامے زبان و بیان کے اعتبار سے بہت عمدہ ہیں۔ خصوصاً ممتاز مفتی کا "لبیک" تو شاید بیسویں صدی میں کوئی حریف پیدا نہ کر سکے گا۔

جدید دور میں مستنصر حسین تارڑ، ابن انشاء، جمیل الدین عالی، اختر ممونکا، عطاء الحق قاسمی اشفاق احمد خان، اے حمید کے سفر نامے بڑے چونکا دینے والے اور دلچسپی کے اعتبار سے بہت عمدہ ہیں۔ خاص طور پر مستنصر حسین تارڑ کا "اندلس میں اجنبی اور خانہ بدوش" ابن انشاء کے "ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں" "چلتے ہو تو چین کو چلیے"، "دنیا گول ہے"۔ جمیل الدین عالی کے "دنیا میرے آگے، تماشا میرے آگے" اختر ممونکا کا "پیرس ۲۰۵ کلومیٹر" عطاء الحق قاسمی کا "سفر نامہ امریکہ و بھارت" اشفاق احمد کا "سفر مینا اور سفر در سفر" اور اے حمید کا "امریکہ نو، امریکا نو"، بہت خوبصورت سفر نامے ہیں۔ ان سفر نامہ نگاروں نے جن ممالک کی سیر کی ہے وہ وہاں کی تاریخی و جغرافیائی معلومات معروضی انداز میں ہم تک نہیں پہنچاتے۔ ان کا اسلوب غیر رسمی ہے۔ وہ ممالک کے حوالے سے وہاں کے باشندوں کے رویوں، تہذیبی و ثقافتی مظاہر اور اس حوالہ سے وہاں کی تہذیبی زندگی کا تاریخی پس منظر، جغرافیائی ماحول کا انسانوں پر اثر، ایشیائی اور یورپین مزاج کا فرق واضح کرتے ہیں۔ ان کا اسلوب شگفتہ ہوتا ہے اور قاری ان سفر ناموں کو پڑھتے ہوئے میکانکی اعداد و شمار سے بور نہیں ہوتا۔ ان سفر نامہ نگاروں نے عام قاری کی دلچسپی کا یہاں تک خیال رکھا کہ بعض باتیں محض زیبِ داستاں کے لیے بڑھائی ہوئی لگتی ہیں۔

سوال:۔ اختر شیرانی اگرچہ دورِ حاضر کے شاعر ہیں لیکن ان کا اسلوبِ بیان کلاسیکل ہے ان کی شاعری کا محور سلمیٰ ہے۔ یہ بات کس حد تک درست ہے۔ بحث کیجیے۔

جواب:۔ پچیس برس کی بات ہے جب میں کالج میں نیا نیا داخل ہوا تھا۔ میں سائنس کا طالب علم تھا مگر ادب سے دلچسپی زیادہ تھی۔ کلاس میں پروفیسر کیمیا اور طبیعیات کے فارمولے یا تجربات بیان کرتے اور ہم پیچھے بیٹھے اردو کے شاعروں کا کلام پڑھتے یا ان کے حالات اور تذکرے دیکھتے۔

اس زمانے میں داغ کا کلام بڑا مزیدار معلوم ہوتا تھا۔ مگر اس کی شوخی اور شرارت میں کچھ بازاری پن کا احساس ہوتا تھا۔ حسرت کی غزلیں زیادہ اچھی معلوم ہوتیں اور جوش اور اختر شیرانی کی نظمیں۔ اس زمانے میں جنگل کی شہزادی، نا سزا جوانی، دیکھو وہ کوئی جوگن جنگل میں گا رہی ہے، تمھیں ستاروں نے بے اختیار کر دیا ہے، تیری تصویر سینے سے لگاؤں اور مر جاؤں، پڑھنا اور دوسروں کو سنانا، میرا ایک محبوب مشغلہ تھا۔ اختر کی سلمیٰ اس وقت ایک عجیب آسمانی مخلوق معلوم ہوتی۔ اس کی تصویر کو سینے سے لگا کر مر جانا زندگی کا ایک مقدس فریضہ نظر آتا۔ اتنا اب بھی یاد ہے کہ جوش کی نظمیں ایک طوفان کی طرح بہالے جاتیں۔ مگر اختر کے اشعار میں ایک نشہ ہوتا تھا، ایک لذت ہوتی تھی۔ جو تھوڑی دیر کے لیے کسی اور دنیا میں پہنچا دیتی تھی۔

اور آج جب میں نے اختر شیرانی کے مجموعے نغمۂ حرم، اخترستان، لالۂ طور دیکھے تو مجھے وہ نشہ پھر یاد آ گیا۔ نشہ نہیں آیا، نغمۂ حرم میں اختر کی اچھی نظمیں کم ہیں۔ دیہاتی لڑکی کا گیت، دیکھو وہ کوئی جوگن جنگل میں گا رہی ہے، عورت، کلو پڑا، تاروں کی بستی، یہی اس مجموعے کی کائنات ہے۔ اختر دراصل ایک رومانی شاعر ہیں۔ ان کی شاعری ہماری جدید عشقیہ شاعری میں ایک امتیازی حیثیت رکھتی ہے مگر عورتوں اور بچوں کے لیے نظمیں لکھتے وقت وہ بعض اخلاقی، سماجی اور ملی موضوعات کے چکر میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ ان کے ایسے اشعار میں مشرقیت کا ایک جذباتی تصور ہے مگر جو بات اخترستان کی بیشتر نظموں میں ہے وہ نہ نغمۂ حرم میں ہے نہ لالۂ طور میں۔ او دیس سے آنے والا تھا، جہاں ریحانہ رہتی تھی، ایک حادثہ، سرزمین عشق، سلمیٰ، وادیٔ گنگا میں ایک رات، انتظار، چودھویں سالگرہ کا تحفہ، ایک تصویر دیکھ کر، ایک نوجوان بت تراش کی آرزو تاثراتِ نغمہ، دنیا کی بہاریں، اختر کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ ان کے مطالعے سے اختر کی خوبیاں اور خامیاں ظاہر ہو جاتی ہیں۔ ان میں، وہ جوان، چنچل، شوخ اور مضطرب عشق ہے جو صرف حسن کا شیدائی نہیں پرستار بھی ہے۔ اس کی خاطر مر جانا چاہتا ہے اور اس موت کو کیٹس کی طرح راحت سمجھتا ہے۔ ان میں وہ شدید، طوفانی دنیا پر چھا جانے والا جذبہ ہے جو انسان کی حسین ترین کمزوریوں میں سے ہے، ان میں خوابوں، جذبات، تمناؤں اور آرزوؤں کی وہ جنت ہے جس سے کائنات کی آبرو قائم ہے۔

اختر کا عشق عنفوانِ شباب کا وہ فطری اور سچا عشق ہے۔ جب ہر عورت میں حوروں کا تقدس اور شہزادیوں کا جلال نظر آتا ہے۔ جب عورت سے بھی زیادہ عزیز اس کا تصور ہوتا ہے جس

میں دوری یا دو ہے اور دھندلکا حسن۔ جس میں حقیقت خوابوں کے تانے بانے سے آراستہ ہوکر آتی ہے۔ جس میں جذبہ ہے، ذہن نہیں، گرمی ہے روشنی نہیں۔ شدت ہے گہرائی اور استواری نہیں۔ جو زندگی کو شراب و شعر سمجھتا ہے اور اس لیے اس کی تلخیوں کی مشکل سے تاب لا سکتا ہے۔ مگر انصاف یہ ہے کہ عقل کی تیز روشنی اور ذہن کی پختہ کاری بھی اس کا مذاق نہیں اڑا سکتی۔ اس کی معصومیت فطری رنگا رنگی، بے ساختگی اور شادابی اسے زندگی کا ایک روشن لمحہ بنا دیتے ہیں۔ اس عشق میں ذہنی بچپن ہے۔ مگر زندگی کا ایک اہم دور یہ بھی ہے۔ کچھ لوگ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ خوابوں، جادو کے جزیروں اور سنہرے دھندلکوں کی یہ دنیا ہمیشہ زندگی سے گریز اور فرار سکھاتی ہے۔ لیکن ہر جگہ ایسا نہیں ہوتا۔ کچھ لوگ خوابوں سے حقیقت کی طرف آتے ہیں اور دنیا کو جنت بنانے کی یہ آرزو انھیں سدا بے چین رکھتی ہے۔ وہ فرانسیسی شاعر ریمبا کی طرح ایک اضطراب اور جستجو انھیں دنیا کے مختلف ممالک میں لیے پھرتی ہے۔ کچھ زندگی سے ایسے بیزار ہو جاتے ہیں کہ ایکسل کی طرح عین عالمِ مسرت میں مر جانا بہتر سمجھتے ہیں اور زندگی کرنا اپنے نوکروں کے لیے چھوڑ جاتے ہیں۔

ایکسل ایک جرمن شہزادہ تھا۔ وہ ایک لڑکی پر عاشق تھا۔ لڑکی جب اسے ملی تو وہ مسرت سے اتنا بیتاب ہو گیا کہ اس نے یہ کہہ کر خودکشی کر لی کہ اس مسرت کو جاوداں بنانے کی یہی صورت ہے۔ اس کی محبوبہ نے پہلے اسے باز رکھنے کی کوشش کی۔ بعد میں وہ خود بھی مرنے پر راضی ہو گئی مگر وہ اپنے آپ کو خود ختم نہ کر سکی۔ زندگی کا شعلہ اپنی بربادی پر یوں راضی نہ ہو سکا۔ اختر بھی بدلے ہیں۔ چنانچہ لاڑکانہ کا اختر ولیسا شگفتہ اور زندہ دل نہیں، اسے محبت میں ناکامیاں ہوئی ہیں۔ وہ آسمان سے زمین پر اتر آیا ہے۔ پہلے دنیا اس کے لیے فردوس تھی۔ اب وہ "فریبِ ہستی" سے آگاہ ہو گیا ہے اور کبھی کبھی یہ بھی کہہ اٹھتا ہے۔

حسن تو کچھ بھی نہیں، عشق جواں کچھ بھی نہیں
ہوش اے دل کہ جہانِ گزراں کچھ بھی نہیں

اب اس کے لیے ماضی کی سنہری یادیں اور زیادہ سنہری ہو گئی ہیں۔ "یادِ رفتہ" کو وہ چھوڑ نہیں سکتا۔ اس کی داستان جو کبھی "ستاروں کی کہانی" تھی، اب "شعلوں کا جہاں" بھی ہو گئی ہے۔ مگر اس میں تلخی، زہرناکی، کلبیت، دنیا سے بیزاری اور فرار کا جذبہ پیدا نہیں ہوتا۔ اس کا "نغمۂ بہار" جہاں نئے سرے سے بزمِ عیش سجانے کا عزم ظاہر کرتا ہے۔ وہاں بزمِ عیش کا زیادہ

حقیقی تصور بھی پیش کرتا ہے ؎

ایک سلطان کو کشکول گدائی دے کر ہر گدا کو کئی معموروں کا سلطاں کر دیں
منتظر عالم نو کا ہے جہان کہنہ شب تیرہ سے عیاں صبح درخشاں کر دیں

اس مجموعے کی اچھی نظموں میں "داستان حیات"، "نو نغمہ بہار" "ننھا قاصد" اور "میرا موجودہ مشغلہ" ہیں۔ اگرچہ اس میں شک نہیں کہ اختر کی شاعری میں یہاں ایک انحطاط محسوس ہوتا ہے۔ اختر کی شاعری میں عشق کا جوش اور جذبات بھی ہے اور وجد و کیف زیادہ ہے اور ظاہر ہے کہ صرف اسی کے سہارے انسان کب تک چل سکتا ہے۔

اختر کی شروع کی نظموں میں عورت سب کچھ ہے۔ انھوں نے بجا کہا ہے کہ جب تک یہ دنیا اور اس کی خوشنمائی ہے ہماری زندگانی پر عورت کی خدائی ہے۔ یہ عورت سلمیٰ ہو یا عذرا، ریحانہ ہو یا شیریں، یا شمسہ یا کوئی اور۔ اختر نے کہیں اس کا سراپا بیان نہیں کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اختر نے اسے نگاہ بھر کر دیکھا بھی نہیں۔ سلمیٰ جو بقول راشد کے اختر کا جال ذہنی ہے، اور ورڈسورتھ کی لوسی یا کیٹس کی فینی براں کی طرح شاعر کے دل کی ملکہ، وہ بھی صاف نظر نہیں آتی، ایک مقدس پرچھائیں، ایک پیکر مہتاب، ایک آسمانی حور ہے، دیکھیے:۔

بہار حسن کا تو غنچۂ شاداب ہے سلمیٰ
تجھے فطرت نے اپنے دست رنگیں سے سنوارا ہے
بہشت رنگ و بُو کا تو سراپا اک نظارا ہے
تری صورت سراسر پیکر مہتاب ہے سلمیٰ
تیرا جسم اک ہجوم ریشم و کم خواب ہے سلمیٰ

یہی حال سلمیٰ کی تصویر کا ہے۔

یہ حسن نازنیں یہ جلوۂ ناز آفریں تیرا
یہ معصومانہ چہرہ، غنچۂ شاداب کا عالم یہ مستانہ نگاہیں، اک بہشتی خواب کا عالم
سراپائے خیال حور، جسم نازنیں تیرا مجسم خندۂ خواب پری روئے حسیں تیرا

اختر کی تصویریں حسین و دلکش ہیں مگر واضح نہیں۔ ان کے رنگ نہایت شوخ ہیں، مگر خد و خال صاف نظر نہیں آتے۔ ہر چیز پر ایک سنہرا نقاب ہے۔ تشبیہات و استعارات نئے ہیں مگر زندگی نہ رکھتے ہیں۔ احساس کی صداقت اور شدت نے انھیں بھی زندگی دے دی ہے۔

اختر کے کلام کی پہلی خصوصیت جو فوراً اپنی طرف متوجہ کرتی ہے، یہ ہے کہ ان کا عشق، قدیم شعرار کی طرح نہ کسی تجلی موہوم کا عشق ہے نہ متوسطین کی شاہد بازاری کا، نہ ایک سرا بے رنگ عورت کا، بلکہ ایک ایسی عورت کا عشق ہے جو اس دنیا کی ہے، پہلو میں دل رکھتی ہے اور دل میں لطیف جذبات، جو شاعر کے عشق سے متاثر بھی ہوتی ہے اور کبھی کبھی اپنے جذبات کا اظہار بھی کرتی ہے لیکن بعض اوقات سماجی بندشیں اسے اجازت نہیں دیتیں کہ محبت کا جواب محبت سے دے۔

اختر کے اس عشق میں کوئی نئی بات نہیں ہے۔ بقول فراق کے "ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے" مگر انصاف یہ ہے کہ اختر سے پہلے کسی نے اس جوش اور جذبے سے اپنی محبوبہ کا نام لے کر اظہار عشق نہیں کیا۔ عشق بہت سوں نے کیا اور غزل کے لطیف و بلیغ اشاروں میں اسے بیان بھی کیا مگر یوں اپنی محبوبہ، اپنے عشق، اپنی واردات، اپنی جوان راتوں اور اپنی پُرکیف شاموں کے مزے لے لے کر بیان نہیں کیا۔ بنتِ عم یا ستم پیشہ ڈومنی، یا موتی اور جواہر، یا حجاب کے نام ہمیں معلوم ہو جاتے ہیں مگر اور کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ اختر نے جہاں سلمیٰ اور عذرا یا ریحانہ کا ذکر کیا ہے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی آسمانی مخلوق نہیں بلکہ اسی فردوسِ ارضی کی حوریں ہیں جو عشق کا جواب عشق سے دیتی ہیں اور جن کے عشق پر فطرت مسکراتی ہے۔ ریحانہ کے متعلق لکھتے ہیں ؎

اسے پھولوں نے میری یاد میں بے تاب دیکھا ہے
ستاروں کی نظر نے رات بھر بے خواب دیکھا ہے
وہ شمع حسن تھی، پر صورتِ پروانہ رہتی تھی
یہی وادی ہے وہ ہمدم جہاں ریحانہ رہتی تھی

عذرا کے ساتھ چند لمحوں کی یادگار ملاحظہ ہو ؎

فضاؤں کو جلووں سے روشن کیا — ہواؤں کو خوشبو سے مہکا گئی
شبستاں میں آئی کچھ اس ناز سے — کہ جیسے چمن میں بہار آگئی
تمنا کی بیتابیاں بخش کر — جوانی کی راتوں کو تڑپا گئی

سلمیٰ کے وادی میں آنے کا انتظار اس طرح ہوتا ہے ؎

تمنا و حیا کی کشمکش کیونکر مٹاؤں گا — میں اس کے پاس میں بیکہ کو کیونکر گدگداؤں گا

اور اس کے لعل لب سے کس طرح رنگت چراؤں گا
وہ پھولوں اور ستاروں سے بھی شرمائے گی وادی میں
سنا ہے میری سلمیٰ رات کو آئے گی وادی میں

یعنی اختر کی عشقیہ شاعری میں مایوسی و ناکامی، حسرت و حرماں، پامالی و بربادی کے بجائے چاہنے اور چاہے جانے کی لذت ہے۔ اختر ان شعراء میں سے ہیں جو اپنی مشرقیت کے باوجود عشق کی لذت کو محسوس کرتے ہیں اور اسے بیان کرنا گناہ نہیں سمجھتے۔ ہماری پرانی عشقیہ شاعری میں احساس گناہ کچھ اس طرح چھایا ہوا ہے کہ لوگ کھُل کر عشق بھی نہیں کر پاتے۔ وہ اس پر شرمندہ اور پشیمان سے ہیں۔ اختر اس لحاظ سے جدید شاعر ہیں کہ ان کے یہاں یہ پشیمانی نہیں ہے۔ مجھے اکثر یہ خیال آتا ہے کہ ٹالسٹائی نے اپنا کرنینا جیسی لازوال تخلیق میں بھی دنیا کے عشق کو ایک جرم، ایک عذاب، روح کو رہ رہ کر کچوکے لگانے والا نشتر قرار دیا ہے۔ چنانچہ اپنا اور اس کا عاشق جب پہلی دفعہ یکجا ہوتے ہیں تو بھی خوشی ان کی قسمت میں نہیں ہوتی۔ اختر کے لیے عشق ایک عبادت ہے۔ وہ اس فریضے کے ادا کرنے میں ہی خوش رہتے ہیں۔ ان کا عشق سرور رومانیت، ماورائیت یا مابعد الطبیعی حسُن کے بجائے ایک حسین جسم کا متلاشی ہے ان کے یہاں جسم کی یہ مستی ایک لذت رکھتی ہے۔ اخلاق چاہے اسے کتنا بُرا کہے لیکن انسانی فطرت اسے تسلیم کرتی ہے۔

اس دور میں فراق اور جوش کے یہاں جسم کی یہ مستی اور بھی نمایاں ہے "پگھلے ہوئے خطوط" اور "سینۂ شفاف" اردو میں بالکل نئے نہیں ہیں۔ نظیر اور دوسرے شعراء کے یہاں ان کی بہار بڑی نظر فریب ہے لیکن نظیر کے بعد ایک مہذب، شریف اور اخلاقی نقطۂ نظر نے اسے بازاری قرار دیا۔ وہ بھی اس پر صرف پردہ ڈال سکی، اسے غائب نہ کر سکی۔ چنانچہ عشقیہ شاعری میں جنسی کیفیات سے رنگینی آتی ہے اور یوں بھی شعر و ادب کے خزانوں میں سب چمکدار موتی وہی ہیں جو جنسیات کے سمندر سے غواصی کے بعد نکالے گئے ہیں۔ ہمارا پرانا تصور جنس کو پردے میں پیش کرنے کا قائل تھا۔ سینۂ شفاف کے بجائے مستی میں الٹے ہوئے پیالے یا حیا بے ساختہ از بحر کا فور زیادہ مہذب تھا۔ اب جنسی جذبات کے صحت مند نشاط کو اتنی بری نظر سے نہیں دیکھا جاتا اور ادب میں یہ ذہنی عشکی روز بروز کم ہو رہی ہے۔ ہاں اس ادب میں جنس کا دھواں کم اور نور زیادہ ہونا چاہیئے۔ اختر کے یہاں لذتیت ہے مگر عریانی نہیں، جسمانی محبت ہے مگر پستی اور ابتذال نہیں۔

عورت ان کی نظر میں کوئی کھلونا نہیں بلکہ دیوی ہے۔ ان کے نزدیک کائنات اور اس کی ہر چیز پر عورت کی خدائی ہے مگر اختر کی عورت سے زیادہ اختر کا عشق اہمیت رکھتا ہے۔ یہ اقبال کے عاشق ہرجائی کی یاد دلاتا ہے، جسے حسن جہاں بھی ہے اور جس حال میں بھی ہے، زیادہ عزیز ہے ؎

گو حسین تازہ ہے ہر لحظہ مقصود نظر　　حسن سے مضبوط پیمانِ وفا رکھتا ہوں میں

کیٹس نے شاعری میں افکار کی جگہ حسیات، اور خیالات کی جگہ جذبات پر زور دیا۔ غنائی یا عشقیہ شاعری میں جذبات کی گہرائی اور صداقت بہت کچھ سہی مگر عشقیہ شاعری میں بڑی شاعری محض عشقیہ نہیں ہوتی اور بڑی شاعری میں خیالات کی بلندی یعنی تخیل کی ندرت اور کائناتی یا آفاقی رنگ ضروری ہیں، یعنی عشق کو محض عشق نہیں زندگی بھی ہونا چاہیئے۔ اختر کے یہاں افکار کی گہرائی یا بلندی نہیں ہے۔ ان کے یہاں جذبات ہی جذبات ہیں۔ جذبات میں بھی اختر شوق اور شوق کی مصوری، حسن اور حسن کے اثرات خوب بیان کرتے ہیں۔ ان کا یہ شعر بڑا نہیں مگر ان کی شاعری کی اچھی نمائندگی کرتا ہے ؎

یہ کس کو دیکھ کر دیکھا ہے میں نے بزم ہستی کو
کہ جو شے ہے خدائی میں حسیں معلوم ہوتی ہے

ان کی غزلوں میں بھی حکیمانہ اسلوب کی بجائے شاعرانہ رنگ اور جذباتی کیفیت ہے مگر اس میں وہ جو والہانہ پن اور سپردگی ہے وہ نظیر، داغ، حسرت، جوش اور فراق کی یاد دلاتی ہے۔ اردو میں یہی عاشق ہیں جو اپنے عشق پر شرماتے نہیں بلکہ فخر کرتے ہیں ؎

یہ مے چھلک کے بھی اس حسن کو پہنچ نہ سکی　　یہ پھول کھل کے بھی اس کا شباب ہو نہ سکا
نازسے گیسوئے سلمیٰ پہ بڑھے ہاتھ اختر　　یوں گدایانہ تماشائے لب بام نہ کر
اس کے عہد شباب میں جیتا　　جینے والو! تمھیں ہوا کیا ہے؟
مجھے مے خانہ تھراتا ہوا محسوس ہوتا ہے　　وہ میرے سامنے شرما کے جب پیمانہ رکھتے ہیں

بھلا کیونکر نہ ہوں راتوں کو نیندیں بیقرار اس کی
کبھی لہرا چکی ہو جس پہ زلف مشکبار اس کی

یوں تو ہر در پہ لپکتے نظر آئے دامن　　کھینچئے ناز سے جس کو وہی داماں نہ ملا
خواب نوشین میں ہے وہ جانِ بہار　　نور و نکہت کی داستانِ خموش

یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ اختر کی غزلیں باوجود سچی، فطری اور شگفتہ ہونے کے اس درجے کی نہیں جو ان کی نظموں کا ہے۔ غزل میں جس بلاغت، جس بھرپور وار، جس نکتہ آفرینی کا کمال ملتا ہے وہ انکی غزلوں میں نہیں ہے۔ ان کی نظموں میں جہاں تصویریں زیادہ بڑی اور رنگ زیادہ شوخ ہیں، ان کی رومانیت کی بہار نظر آتی ہے۔ ان کی موسیقی نظموں ہی میں لطف دیتی ہے چنانچہ اختر کے یہاں ایک نوجوان عشق، اس کی سپردگی اور اس کی لذتیت ہے۔ یہ لاکھ سطحی سہی مگر صحت مند ہے۔ اختر کی جنت یوں تو سلمیٰ یا ریحانہ یا عذرا کی آغوش ہے مگر اس جنت کی تعمیر میں فطرت کا حسن بھی ہے، یوں بھی فطرت کے آغوش میں اختر کو سکون ملتا ہے۔ ان کی جنت ارضی ہندوستان کی ایک بستی ہے جو دامنِ کوہ میں ہے۔ پہاڑوں کا پس منظر، اس بستی کی عظمت اور تقدس کا ضامن ہے۔ اس کے گرد ایک دریائے حسین لہراتا ہے۔ جیسے حور کی گردن میں نور کی ہنسلی۔ یہ دریائے زندگی کی روانی اور ایک مسلسل حرکت کے احساس کو ظاہر کرتا ہے۔ پھر وہاں پنگھٹ میں جھولے میں، دلچسپ اندھیاریاں ہیں۔ آم کی شاخوں کے حریری پردوں میں نغموں کے خزانے ہیں تارے نور کے پیمانے ہیں اور چاند نور کی خوابیدہ پری ہے۔ مگر یہ سب یادیں ان کی غارت ایمان اور شمع شبستان کی یاد کو اور روشن کرتی ہیں۔ اختر کے یہاں فطرت نہ ورڈس ورتھ کی طرح ایک مقدس ہستی ہے۔ نہ نظیر کی طرح محبوبہ کے لیے پھولوں کی سیج، اختر اور جوش دونوں فطرت پرست ہیں۔ اگرچہ اختر حسن کی طرح فطرت کی مصوری میں بھی دھندلکے یا ایک حسین ابہام کے عاشق ہیں۔ جوش اختر سے زیادہ واضح ہیں اور ان کی نظر فطرت کی بے مہری پر بھی پڑتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں اختر کو اردو کا پہلا رومانی شاعر سمجھتا ہوں۔ فطرت، عورت یا ماضی، ان سب کی مصوری میں اختر چیز سے زیادہ اس کے تصور کے عاشق ہیں۔ ان کا نوجوان عشق انھیں کسی چیز کو غور سے دیکھنے نہیں دیتا۔ ان کے یہاں رنگوں نغموں اور خطوط کی بہاریں ہیں۔ چاندنی کی پھواریں اور فردوسی مناظر کی قطاریں ہیں۔ بعض اوقات یہ یادیں انھیں اس دنیا اور اس کی تلخیوں سے دور لے جاتی ہیں۔ مثلاً سرزمینِ عشق میں ؎

ہنگامۂ عالم سے دور، آفت گہِ ہستی سے دور
اس مکر کی دنیا سے دور، اس ظلم کی بستی سے دور

اس رات اس دن سے الگ، اس اوج اس پستی سے دور، ایک سرزمین عشق ہے، اسی طرح تاثراتِ نغمہ میں وہ اپنی ایک خیالی جنت کی تصویر کھینچتے ہیں مگر وہ اس دنیا کی بہاروں کے اتنے

دلدادہ ہیں کہ اس جنت کی آرزو نہیں کرتے ؎

یہ دنیا یہ نظارے اور یہ رنگینی فضاؤں میں
یہ جلوے چاند سورج کے، یہ تابانی ستاروں کی
یہ نزہت لالہ زاروں کی، یہ رفعت کوہساروں کی
یہ بھینی بھینی آوارہ سی خوشبوئیں ہواؤں میں
یہ بکھری بکھری مستی جھومنے والی گھٹاؤں میں
یہ تیزی آبشاروں کی، روانی جوئباروں کی!
یہ پھولوں کا ہجوم اور یہ لطافت سبزہ زاروں کی
یہ موسیقی جو رقصاں ہے پرندوں کی صداؤں میں
یہ نغمے یہ ترانے، یہ شراب و شعر کا عالم
یہ آرائش مکانوں کی، یہ زیبائش مکینوں کی
یہ رعنائی حسینوں کی، یہ صحبت نازنینوں کی
یہ عمریں یہ بہاریں، یہ شباب و شعر کا عالم
نہ لے جا خلد میں یا رب، یہیں رہنے دے تو مجھ کو
یہ دنیا ہے تو جنت کی نہیں ہے آرزو مجھ کو

اسی وجہ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اختر کی رومانی شاعری میں فراریت کی بجائے زندگی کے حسن و مسرت کو جذب کر لینے کی تمنا ہے۔ راشد نے لکھا ہے کہ اختر کی شاعری میں گریز و ہجرت کی تمنا کروٹ لے رہی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کہیں کہیں اختر گریز و ہجرت کی طرف بھی جاتے ہیں مگر زندگی، اس کا حسن اور اس کا رومان انھیں اپنی جنتِ ارضی کی طرف پھر لے آتا ہے۔

اختر کے عشق میں مرنے کی خواہش بھی ہے اور جنگ جوئی اور شمشیر زنی کا ولولہ بھی۔ پھر آزادی کے نام پر مرنے مارنے کی آرزو بھی، ان چیزوں میں بظاہر تضاد نظر آتا ہے مگر دراصل اختر کی رومانیت کے یہ مختلف پہلو ہیں۔ سلمیٰ کی تصویر کو سینے سے لگا کر مر جانا، ایک مقدس فریضہ ہے۔ اور آزادی کی جدوجہد میں وطن کی خاطر تلوار اٹھانا اور زخموں سے کھیلنا، ایک عبادت، جوانی کو جہاں حوریں عزیز ہیں وہاں "خونچکاں کفن کا بنادُ" بھی، وہ محبوب کی حنا کے ساتھ اپنے لہو کی رنگینی کو نہیں بھولتی۔ اس لیے اختر کی یہ نظمیں ایک رعنائی، بانکپن اور الھڑپن رکھتی ہیں۔ ان میں اختر

کی دوسری نظموں کی طرح گہرائی نہیں۔ مگران میں جوش، گرمی اور جوانی اپنی طرف متوجہ کیے بغیر نہیں رہتی۔

رہی اختر کی فنکاری، تو رنگوں، کرنوں اور ترانوں کے اس شاعر نے تشبیہات واستعارات سے بڑا کام لیا۔ اختر کی تشبیہات نئی نہیں لیکن اختر کے مقصد کو پورا کرتی ہیں۔ اس سے اختر کا شعور فنی ظاہر ہوتا ہے۔ رومانی شاعری میں شاعر فطرت میں فوق فطری عناصر اور انسانوں میں فوق بشری عناصر دیکھتا ہے۔ اختر نے اپنے استعاروں میں اسی اصول سے کام لیا ہے۔ تاثرات نغمہ اور چودھویں سالگرہ کا تحفہ دونوں میں یہی اصول کارفرما ہے۔ جن کی وجہ سے نظموں میں روانی اور دلکشی آگئی ہے۔

نظر کے سامنے رقصاں ہیں رنگیں وادیاں گویا
شرابِ وشعر میں ڈوبی ہوئی ساری فضائیں ہیں
افق پر موجزن مستانہ خوابوں کی ہوائیں ہیں
فضا پر بس رہی ہیں نور کی آبادیاں گویا
خلا میں پر فشاں ہیں حسن کی شہزادیاں گویا

ستارے نذر کروں، آفتاب نذر کروں
کلی کا حسن، گلوں کا شباب نذر کروں
ریاضِ خلد کی شادابیاں کروں حاضر
نگاہِ حور کا رنگیں حجاب نذر کروں
زبسکہ سالگرہ چودھویں ہے حسرت ہے
کہ میں بھی چودھویں کا ماہتاب نذر کروں

غرض کہ اختر کی رنگیں، دھندلی، سنہرے پردوں میں لپٹی ہوئی فضا کے لیے یہی فنکاری موزوں ہے۔ "تمھیں ستاروں نے بے اختیار دیکھا ہے" یا "وادیِ گنگا میں ایک رات" یا "یہی وادی ہے وہ ہمدم جہاں ریحانہ رہتی تھی" یا "خوش آمدید" میں تشبیہات خیال انگیز نہیں ہیں، خیال کو بہلانے کے لیے ہیں۔ پڑھنے والے کا ذہن پھسلتا ہوا ایک رنگین دنیا پر پہنچ جاتا ہے۔ اس رنگین دنیا کا حسن کچھ عرصے کے بعد ماند پڑ جاتا ہے۔ یہاں کے پھولوں میں کانٹے یہاں کی چاندنی راتوں میں سائے ابھرتے نظر آتے ہیں مگر یہ سب ذرا بعد میں ہوتا ہے۔ شروع شروع میں تو یہ نظمیں ہمیں جادو کیے دریچوں تک پہنچا دیتی ہیں، پھر اردو میں اختر ہی ایسے شاعر ہیں جنھوں نے سانیٹ کی محدود اور تنگ دنیا میں شگفتگی اور رومانیت پیدا کی۔ سانیٹ ان سے پہلے عظمت اللہ خاں وغیرہ نے بھی لکھے اور بعد میں ان کے اثر سے تو یہ بہت عام ہو گئے

مگر انھوں نے اس میں کامیابی حاصل کی ہے۔ اگرچہ اردو میں سانیٹ کی وجہ سے کوئی اضافہ نہیں ہوا اور اسی وجہ سے حال میں اسے ترک کیا جا رہا ہے۔

کیا اخترؔ کی شاعری بیوقت کی راگنی ہے؟ کیا اس کی عمر بہت کم ہے؟ کیا اس کا حُسن ایک رنگین لمحے، ایک سنہری بادہ کا حسن ہے؟ کیا اس شاعری کی ہمارے ادب میں کوئی اہمیت نہیں؟ آج یہ سوال قدرتی طور پر ہمارے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں۔ آج کی دنیا اور آج کے ذہن کی ایلیٹ نے اپنی ایک نظم میں بڑی اچھی تصویر کھینچی ہے۔

وہ لکھتا ہے:-

"میں نے اپنا جوش و جذبہ کھو دیا ہے۔ اب اس کی ضرورت ہی کیا باقی رہی، یہ ذہن بڑا سخت کافر ہے۔ یہ ہر حسین دھندلکے میں چھپے ہوئے ہر ملکوتی حسن کے زوال، ہر جذبے کے نشیب و فراز سے واقف ہے اس لیے یہ رومان کی بجائے حقیقت، جذبے کی بجائے فکر، خواب کی بجائے بیداری اور ذہنی افیم کی بجائے ذہنی تلوار کو پسند کرتا ہے۔ یہ فیصلہ صحیح ہے مگر اس کے باوجود اخترؔ کی جنتِ ارضی کا حسن کم نہیں ہوتا۔ اس میں بھی صداقت ہے مگر یہ زندگی اور ساری زندگی نہیں ہے۔ حُسن صرف مہتاب کی آوارہ نگہی میں نہیں بلکہ فطرت کے بدلتے ہوئے نظاروں، زندگی کے نت نئے انقلابات، نئے تجربات اور حادثات میں بھی ہے۔"

اخترؔ کی شاعری کا بڑا حصہ حُسن کے اس تصور تک نہیں لے جاتا اس میں ایک ذہنی بچپن ہے مگر اس بچپن کے باوجود، اس کی کشش، تازگی اور رنگینی میں شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ ہماری اردو شاعری میں رونا بسورنا بہت ہے۔ پرانی شاعری ایک مریض سوسائٹی اور مریض عشق کی وجہ سے زندگی کے نشاط و انبساط سے محروم تھی۔ موجودہ دور میں زندگی کی ہمت چکی نوجوانوں کو بہت جلد پیس ڈالتی ہے۔ ان کے منہ کا مزا کڑوا ہو جاتا ہے۔ وہ وقت سے بہت پہلے بوڑھے ہو جاتے ہیں۔ ان کا احساسِ محرومی انھیں کبھی کھل کر ہنسنے نہیں دیتا۔ جی بھر کر زندگی سے لطف اندوز نہیں ہونے دیتا۔

اخترؔ کی شاعری شباب اور اس کے رومان کی شاعری ہے۔ کیا ہوا اگر ان کا جادو زیادہ دیر تک نہیں رہتا۔ ان کے یہاں جادو تو ہے اور شاعری بھی جادو ہے۔ بڑی چیز ہے اور جہاں جادو

نہیں وہاں بڑی چیز بھی اس کی تلافی نہیں کر سکتی۔ (ماخوذ)

سوال:۔ مجید امجد کے احوالِ زیست، کلام اور اسلوب بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کے جدید رجحانات کا بھی جائزہ لیجیے؟

جواب:۔ مجید امجد ۲۹ جون ۱۹۱۴ء کو پنجاب کے ضلع جھنگ میں پیدا ہوئے۔ بچپن ہی میں مشکلات سے دوچار ہوئے۔ ان کے والد نے ان کی والدہ کو گھر سے نکال دیا اور انھیں مجبوراً اپنے نانا میاں نور محمد کے ہاں قیام کرنا پڑا۔ وہیں جوان ہوئے اور نانا سے ہی عربی فارسی کی تعلیم حاصل کی۔ نانا نے چھوٹی عمر میں ان کی شادی کر دی لیکن بہت جلد انھوں نے اپنی اس ماموں زاد لڑکی کو طلاق دے دی۔ اور خود اس کے بعد اپنی مرضی سے دوسری شادی کی جو آخر دم تک ان کی شریکِ حیات رہی۔ یہ ایک پڑھی لکھی لڑکی تھی اور کسی سکول میں معلمہ تھی۔ بدقسمتی سے دونوں شادیوں میں سے کسی کے ہاں بھی اولاد نہ ہوئی۔ خود سرکاری ملازم رہے اور اسسٹنٹ فوڈ کنٹرولر کے عہدے سے ریٹائر ہوئے۔ آخری دنوں میں وہ ساہیوال میں مقیم تھے۔ کہا جاتا ہے کہ مجید امجد گیارہ مئی ۱۹۷۴ء کو اپنے کمرے میں آرام کر رہے تھے کہ اچانک حرکتِ قلب بند ہو جانے سے کمرے میں ہی انتقال ہو گیا۔ ان کی میت کو ساہیوال سے جھنگ لے جایا گیا جہاں انھیں ۱۲ مئی ۱۹۷۴ء کو سپردِ خاک کر دیا گیا۔

مجید امجد دورِ حاضر کے بہترین ترقی پسند آزاد خیال شاعر ہیں۔ ان کی نظموں میں حیرت، اداسی، دنیا کی بے راہ روی اور مطلب پرست لوگوں کی مطلب گیری کی بہترین عکاسی نظر آتی ہے۔ مجید امجد کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے لیے دوسروں سے الگ راستہ تراشا، اور دوسروں سے ہٹ کر چلے، نہ انھوں نے کسی کی پیروی کی نہ کسی نے ان کی پیروی کی۔ جیسا کہ بیان کیا گیا ہے۔

مجید امجد حیرت کا شاعر ہے اس حیرت کو انھوں نے جستجو اور عمل پیہم کے ذریعے توڑنے کی کوشش کی جس کے بارے میں انھوں نے اعلان کیا کہ زندگی خود ایک حیرت کا دور ہے۔ کسی کو معلوم نہیں کہ کس وقت کیا ہونے والا ہے اور کوئی شخص آج تک یہ نہیں جان سکا کہ زندگی گزارنے کے کوئی مخصوص اصول ہیں جن کو اپنا کر انسان مخصوص نتائج حاصل کر سکے۔ البتہ اتنی بات ضرور سمجھ میں آتی ہے کہ جستجو سے نئے جذبے اور نئے احساسات پیدا ہوتے ہیں۔ جو انسان کو نئی منزلوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ جیسا کہ ان کے مندرجہ ذیل اشعار سے واضح ہے:۔

عمر اسی الجھن میں گزری

کیا شے ہے یہ حرف و بیان کا
عقدۂ مشکل
صورتِ معنیٰ، معنیٔ صورت؛
اکثر گردِ سخن سے نہ ابھرے
وادیٔ فکر کی لیلاؤں کے
چھوتے محل

طے نہ ہوا ویرانۂ حیرت

مجید امجد نے نظم کی نئی ہیئت اور شاعری کی نئی زبان کے لیے کئی تجربے کیے، انھی تجربوں نے ان کی نظموں میں تازگی اور توانائی پیدا کی، ان کی نظموں پر تبصرہ کرتے ہوئے احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں:-

"مجید امجد کے ہاں چالیس برس کی عمر کے بعد زیادہ شدت پیدا ہوئی اور اس کی آخری عمر کی نظموں کے مطالعے سے تو اہلِ ادب اور اہلِ ذوق کو یہ گمان گزرنے لگا کہ وہ نثر کے قریب آتا جا رہا ہے۔ دراصل مجید امجد اتنا بہت کچھ لکھنا چاہتا تھا اور اتنے اچھوتے انداز میں قاری کے دل و دماغ میں رسائی حاصل کرنا چاہتا تھا کہ اسے مروجہ ہیئتیں ادھوری محسوس ہونے لگی تھیں۔ اگر اسے چند برس اور مل جاتے تو یقیناً وہ نظم کو ایک قطعی ہیئت سے سرفراز کر جاتا۔ "شبِ رفتہ" میں مجید امجد نے جو کچھ لکھا ہے وہی اس کے بعد کی شاعری کا محور ہے۔ بس اتنا فرق ہے کہ کہیں نگاہ کے زاویے بدلے ہیں اور کہیں موضوع کی عقبی سرزمینوں تک بھی رسائی کی جھلکیاں ملتی ہیں اور اس کی فکر جو شروع ہی سے اس کے فن کے ہم رکاب ہے، آخری دور تک ساتھ رہتی ہے۔"

مجید امجد دنیا کی فرومائیگی اور بے راہ روی سے بہت زیادہ متاثر ہیں اور وہ سمجھتے ہیں کہ دنیا کی تگ و دو کا آخر کوئی مطلب نہیں نکلتا کیونکہ زندگی کیا ہے، ایک پہیلی ہے، ایک دکھ کی آندھی ہے اور ہوتا وہی ہے جو ہونا ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک نظم میں وہ لکھتے ہیں:-

کون اس گتھی کو سلجھائے دنیا ایک پہیلی
دو دن ایک پھٹی چادر میں دُکھ کی آندھی جھیلی
دو کڑوی سانسیں دو چلموں کی راکھ انڈیلی
اور پھر اس کے بعد نہ پوچھو کھیل جو ہونی کھیلی
پنواڑی کی ارتھی اٹھی ..... بابا اللہ بیلی

(پنواڑی)

مجید امجد دکھوں، اداسیوں اور پریشانیوں کا عکاس شاعر ہے۔ کیونکہ خود اس کی اپنی زندگی باپ کی شفقت سے محروم، رشتے داروں سے مایوس اور دنیا کے منافقت زدہ رویوں سے دوچار ہوئی۔ ایسے حالات نے ہی مجید امجد کو آفاقی دکھوں کا شاعر بنا دیا۔ وہ بھری دنیا میں خود کو اکیلا سمجھتا رہا۔ اور محرومیوں، ناکامیوں اور نامرادیوں کا خود کو شکار سمجھتا رہا۔ اس کے تجربے کی بنا پر ہر شخص مفاد پرست ہے اور کسی نہ کسی مطلب پرستی کے لیے کسی جانب جھکتا ہے۔ اس کی نظمیں اس کے تجربات کی عکاس ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا کلام جذباتی سطح پر قاری کو متاثر کرتا ہے۔

اس کی نظم "آٹوگراف" میں وہ ان لڑکیوں کی بے قراری کی عکاسی کرتا ہے جو محض ایک وقتی شہرت حاصل کرنے والے کھلاڑی سے آٹوگراف لینے کے وقت ظاہر کرتی ہیں۔ حالانکہ اس آٹوگراف سے نہ تو ان کا کوئی ذاتی فائدہ ہے اور نہ ہی اس شخص کو کوئی فائدہ ہے جس سے وہ آٹوگراف لے رہی ہیں، صرف ایک وقتی جذبہ ہے۔ اس نظم کے چند شعر ملاحظہ ہوں:۔

وہ باؤلر ایک مہوشوں کے جمگھٹوں میں گھر گیا
وہ صفحہ بیاض پر
بصد غرور کلک گوہریں پھری
حسین کھلکھلاہٹوں کے درمیان ... وکٹ گری
تب وہ اپنا موازنہ کرتے ہیں
میں اجنبی میں بے نشاں
میں پابہ گل
نہ رفعت مقام ہے نہ شہرت دوام ہے۔

یہ لوحِ دل یہ لوحِ دل
نہ اس پہ کوئی نقش ہے نہ اس پر کوئی نام ہے

نظم میں مجید امجد نے ہیئت کے کئی تجربے کیے ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ غزل کے نہیں بلکہ نظم کے شاعر ہیں۔ انھوں نے غزلیں بھی کہیں لیکن غزل میں وہ اپنا ما فی الضمیر بیان کرنے کے بجائے پرانی روایتی ڈگر پر چلتے ہوئے اظہارِ خیال کیا۔ چونکہ وہ نظم کے شاعر ہیں اور بالخصوص جدید طرزِ شاعری کے پیش رووں میں سے ہیں اس لیے ان کے خیال کے مطابق نظم ایک خاص طرزِ اظہارِ جمالیات و بیانِ وجدان کو کہتے ہیں۔ احساسات کا اظہار، وزن اور قافیے کا محتاج نہیں ہوتا۔ اصل مقصد ابلاغِ احساسات ہے۔ چنانچہ انھوں نے اپنی نظم میں قافیہ و ردیف کی پابندی کو اپنے لیے قید نہیں سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں نثری نظم کا موجد اور بانی قرار دیا گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نثری نظم کی ابتدا مجید امجد کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے، ان نظموں کے پڑھنے سے قاری کی مغنیانہ لے اور طرز پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ روانی قائم رہتی ہے اور اظہارِ مطلب واضح ہو جاتا ہے۔

ان کی ایک نثری نظم کا اقتباس ملاحظہ ہو جس میں انھوں نے اظہارِ خیال کے لیے اگرچہ مصرعوں کی لمبائی یا کمی کا خیال نہیں کیا، صرف مطالب کے ابلاغ کو مدنظر رکھا ہے:۔

باہر گیلی گیلی سڑکوں پر سرما کے محرم جھونکوں کے ساتھ تھوڑی دور
پامال دھوپ میں چلا ہوں
مولا! تیری معرفتیں تو انسانوں کے جمگھٹ میں تھیں
میں کیوں پڑا رہا
اپنے خیالوں کی کٹیا میں تنہا

مجید امجد نے اپنی نظموں میں جہاں جذبات کی حقیقی ترجمانی کی ہے اور احساسات کی نقاشی کی ہے وہاں اصوات کو الفاظ کے روپ میں نہایت دلکش انداز میں ڈھالا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے جیسے اصوات پیکر بن کر سامنے آگئی ہیں۔ ان کی نظم "پنواڑی" کا ایک بند ملاحظہ ہو:۔

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے
اک چِتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے

شام کو اس کا کمسن بالا بیٹھا ہان لگائے
جھن جھن ٹھن ٹھن چونے والی کٹوری بجتی جائے
اک پتنگا دیپک پر جل، دوسرا آئے

ایک اور نظم میں ایک چڑیا کا حال بیان کیا ہے، لکھتے ہیں :۔

کالی چونچ اور نیلے پیلے پنکھوں والی
چوں چوں، چچڑ چچڑ، چلائی بولی

ایک اور جگہ ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں :۔

کتنی چھنا چھن ناچتی صدیاں
کتنے گھنا گھن گھومتے عالم
کتنے مراحل
جن کا مآل ایک سانس کی مہلت
سانس کی مہلت عمر گریزاں
جن کی لرزتی روشنیوں میں
جھل مل جھل تل
جھلکے اک مسحور مسافت

مجید امجد نے ہیئت کے نئے نئے تجربے کیے ہیں۔ نظم جیسی صنفِ سخن میں مجید امجد کے لیے ہیئت کا میدان بہت وسیع ہے۔ چنانچہ آزاد نظم، پابند نظم، ترجیع بند پر ہیئت کا الگ اسلوب مجید امجد کی شاعری کا حصہ ہے انھوں نے مخصوص انداز سے مناظرِ فطرت، جذباتِ مسرت اور حب الوطنی جیسے مضامین قلمبند کیے۔ عوامی زندگی میں لوگوں کے جذبات اور احساسات، مزدوروں کی عرق ریزی، کارخانہ داروں کی زراندوزی اور مشینوں کی گھن گرج کو اپنی نظم کا موضوع بنایا۔ مجید امجد کی نظم میں جن شعراء کا اثر نمایاں دکھائی دیتا ہے اُن میں فیض احمد فیض، ن م راشد، میرا جی اور جوش ملیح آبادی پیش پیش نظر آتے ہیں۔

مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے جو تجربے ملتے ہیں وہ فنی اعتبار سے اہم ہیں۔ کیونکہ ہیئت شاعری کا خارجی ادب ہے۔ اس لیے اصول کے طور پر ہیئت کی تخصیص مجید امجد کے ساتھ وابستہ ہے۔ وہ تنہائیوں کا ذکر بھی کرتے ہیں اور بھری بھری بستیوں میں لوگوں کی

چہل پہل میں بھی خود کو تنہا پاتے ہیں۔ البتہ فطرت کی عکاسی کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ کیونکہ مناظر قدرت اور جذبات فطرت کسی شخص کی ذاتی قابلیت پر مبنی نہیں ہوتے۔ ان کی نظم "بن کی چڑیا" منظر فطرت کی نہایت احسن عکاسی کرتی ہے۔

صبح سویرے بن کی چڑیا من کی بات بنائے
جنگل میں سرکنڈوں کی کونپل پہ بیٹھی گائے
ننھی چونچ پہ چوں چرچوں چرچوں کی چونچل بانی
کرن کرن پر ناچ رہی ہے اس کے من کی کہانی

مجید امجد فطرت کا عکاس شاعر ہے اور وہ نہ صرف انسان کے سینے کے اندر چھپے ہوئے جذبات ہی کی تصویر کشی کرتا ہے بلکہ وہ جو کچھ دیکھتا ہے اسے الفاظ کے روپ میں اپنی نظم کے کینوس پر لے آتا ہے۔ اس کی شاعری میں درختوں اور درختوں کے گھنے سایوں کا ذکر بعض مناظر کے پس منظر کے طور پر اور بعض جگہ خود منظر کا حصہ بن کر ابھرتا ہے تو وہ درخت ایک محبوبہ کی شکل میں دکھائی دیتے لگتا ہے۔ کبھی اس محبوبہ میں اسے تقدس ملتا ہے۔ اور کبھی شفقت۔

ملاحظہ ہوں یہ شعر:۔
پیڑوں کی لچکیلی بانہیں
کونپلوں کے کنگن پہنے
جھک جھک کر
جھیل کے پانی پر سے چُننے آتی ہیں
پیلے پیلے پتے اور بھورے بھورے بادل
(گھور گھٹاؤں کے نیچے)

مجید امجد روایتی کلاسیکی شاعر نہیں ہے۔ وہ ایک نامعلوم خیالی محبوب کے حسن سے متاثر نہیں ہے بلکہ وہ ان چیزوں سے متاثر ہیں جو ان کی نگاہیں دیکھتی ہیں یا جو انھیں زندگی کے تجربات و مشاہدات میں آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی بیشتر نظمیں عکاسی کرتی ہیں۔ موجودہ معاشرے کی اور ان کی زندگی کے ماحول کی۔ ذیل میں مجید امجد کی کچھ ایسی ہی نظموں کا ذکر کیا جاتا ہے۔

۱۶ دسمبر ۱۹۷۱ء کو مشرقی پاکستان، ہندوستان کی ریشہ دوانیوں کا شکار ہوگیا۔ پاکستانی

فوج نہایت ہی خوفناک نرغے میں آگئی۔ ہندوستان کے فریب میں آکر لاتعداد پاکستانی فوج کو ہتھیار ڈالنے پڑے، زبردست خونی کھیل کھیلا گیا۔

مشرقی پاکستان کی سرحدیں اور مغربی پاکستان کی سرحدیں قومی سپوتوں کے خون سے رنگی جا چکی تھیں۔ جدید اسلحے کا عام استعمال تھا، پھولوں کی جگہ بم برس رہے تھے۔ شبنم کی بجائے بارود کا چاروں طرف پھیلاؤ تھا۔ چنانچہ اس سلسلے میں انھوں نے ایک دلآویز نظم لکھی۔ جس کا عنوان "اے قوم" رکھا۔ اس نظم کے اشعار ملاحظہ ہوں:۔

پھولوں میں سانس لے، برستے بموں میں جی
اب اپنی زندگی کے مقدس غموں میں جی
وہ مائیں، جن کے لال، لہو میں نہا گئے
صدیوں اب ان کے آنسو اکھڑے دلوں میں جی
جب تک نہ میری فتح کی صبحیں طلوع ہوں
بارود میں اٹی ہوئی، ان شبنموں میں جی
ان ابناؤں سے ابھر، ان ساحلوں پر لڑ
ان جنگلوں میں جاگ اور ان دمدموں میں جی
پیڑوں سے مورچے میں جو تجھ کو سنائی دیں
آزاد ہم صفیروں کے ان زمزموں میں جی
بندوق کو، بیانِ غم کا اذن دے
اک آگ بن کے پوربوں اور پچھموں میں جی

مجید امجد کا بچپن بڑا کربناک گزرا۔ ننھیال کے پاس بڑی عسرت میں وقت گزرا تنگدستی کے عالم میں تعلیم حاصل کی۔ محرومیگی کی کیفیت میں مستقبل کو سنوارنے کے لیے متعدد تصورات ذہن میں بسائے اور نا معلوم کیا کیا سوچا۔ ان کی نظم "پھولوں کی پلٹن" میں ایسے جذبات کی عکاسی ہوتی ہے جو ایک غریب بچے کو اس کے بچپن میں محسوس ہوتے ہیں اور وہ کیا سوچتا ہے اس کی تفصیل بڑے ہی دلپسند انداز میں مجید امجد اس نظم میں کرتے ہیں:۔

آج تم ان گلیوں کے اکھڑے اکھڑے فرش پر چلتے ہو
بچو آؤ تمھیں سنائیں گزرے ہوئے برسوں کی سہانی جنوریوں کی کہانی

تب یہ فرش نئے تھے
صبح کو لمبے لمبے اوور کوٹ پہن کر لوگ گلی میں ٹہلنے آتے
ان کے پراٹھوں جیسے چہرے ہماری جانب جھکتے
لیکن ہم تو باتیں کرتے رہتے اور چلتے رہتے
پھر وہ ٹہلتے ٹہلتے ہمارے پاس آجاتے
بڑے تصنع سے ہنستے اور کہتے۔ ننھو! سردی تمھیں نہیں لگتی۔
ہم سب بھرے بھرے جزداں سنبھالے، لوحیں ہاتھ میں لٹکائے
بنا بٹن کے گریبانوں کے۔ ہلوا دھڑے کاجوں میں اٹکائے
تیز ہواؤں کی ٹھنڈک اپنی آنکھوں میں بھر کر
چلتے چلتے تن کر کہتے "نہیں تو کیسی سردی! ہم کو تو نہیں لگتی"۔

مجید امجد نے اگرچہ بہت سی اہم نظمیں لکھی ہیں جن کے ذریعے انھوں نے ماحول کی عکاسی کی ہے اور اپنے اردگرد رونما ہونے والے واقعات کی بالتفصیل نقاشی کی ہے لیکن ان میں جو نظمیں کچھ زیادہ ہی اثر انداز ہوئی ہیں ان میں "توسیعِ شہر"، "شب رفتہ"، "آٹو گراف" "پیشرو"، "پنواڑی"، "جلوس جہاں" "دوام"، اور "منٹو" قابلِ ذکر ہیں۔ ان نظموں سے مندرجہ ذیل اشعار بطور مثال پیش کیے جاتے ہیں:۔

کھلاڑیوں کے خود نوشت دستخط کے واسطے
کتابچے لیے ہوئے۔
کھڑی ہیں منتظر حسین لڑکیاں
ڈھلکتے آنچلوں سے بے خبر حسین لڑکیاں

... ...

کسی عظیم شخصیت کی تمکنت
حنائی انگلیوں میں کانپتے ورق پہ جھک گئی۔
تو زرنگار پلوؤں سے جھانکتی کلائیوں کی تیز نبض رک گئی۔

(آٹو گراف)

ایک اور نظم "جلوسِ جہاں" کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں شاعر پیدل ہے لیکن ساتھ

ہی ایک ایسے تانگے کا ذکر ہے جو حالات کا متقاضی ہے، لکھتے ہیں:۔

میں پیدل تھا۔
میرے قریب آکے اس نے بپاسِ ادب اپنے تانگے کو روکا
اچانک جو بجریلی پٹڑی پہ سُمْ کھڑکھڑائے
سڑک پر سے پہیوں کی آہٹ پھسل کر جو ٹھہری
تو میں نے سنا ایک خاکستری نرم لہجے میں مجھ سے کوئی کہہ رہا تھا
چلیں گے کہیں آپ؛ بازار، منڈی، سٹیشن، کچہری؛
پلٹ کر جو دیکھا تو تانگے پہ کوئی سواری نہیں تھی
فقط اک فرشتہ
کپڑے پہنے۔ عنانِ دوعالم کو تھامے ہوئے تھا

مجید امجد نے ایک نظم "منٹو" لکھی جو آزاد نظم کی ہیئت میں ہے مسلسل نظم ہے، اور سعادت حسن منٹو کی شخصیت اور فن کی عکاسی کرتی ہے۔ اس میں اس نے ثابت کیا کہ منٹو اپنے گردوپیش میں ہونے والے واقعات کا عکاس ہے اور انسانی نفسیات کا نباض ہے۔ بدقسمتی سے دنیا نے اس کی قدر نہیں کی اور وہ احوال زمانہ کے تھپیڑوں سے ٹوٹ گیا۔ مجید امجد اس نظم میں لکھتے ہیں ؎

میں نے اس کو دیکھا ہے
اجلی اجلی سڑکوں پر اک گرد بھری حیرانی میں
پھیلتی بھیڑ کے اندھے اوندھے کٹواروں کی طغیانی میں
جب وہ خالی بوتل پھینک کر کہتا ہے
دنیا! تیرا حسن، یہی بدصورتی ہے
دنیا اس کو گھورتی ہے
شورِ سلاسل بن کر گونجنے لگتا ہے
انگاروں بھری آنکھوں میں یہ تند سوال
کون ہے؛ یہ جس نے اپنی بہکی بہکی سانسوں کا جال
بامِ زماں پر پھینکا ہے؛

کون ہے جو بل کھاتے ضمیروں، پُر پیچ دھندلکوں میں
روح کے عفریت کدوں کے
لے آیا ہے۔ یوں بِن پوچھے، اپنے آپ
عینک کے نیلے شیشوں سے چھنتی نظروں کی چاپ
کون ہے یہ گُستاخ
تاخ، تڑاخ

سوال:۔ ن۔م۔ راشد دورِ حاضر کے ترقی پسند شعراء میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری اور رجحانات پر سیر حاصل تبصرہ کیجیے؟

جواب:۔ نذر محمد راشد ۱۹۱۰ء میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم لاہور میں حاصل کی، ۱۹۳۵ء میں انھوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے ایم۔اے۔ اقتصادیات کیا۔ سرکاری ملازمت کے سلسلے میں انھوں نے ریڈیو سے وابستگی اختیار کی۔ پہلے آل انڈیا ریڈیو سے منسلک رہے۔ بعدازاں قیامِ پاکستان کے وقت وہ ریڈیو پاکستان پشاور سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۹۵۳ء میں وہ نشریاتی معاملات کے سلسلے میں امریکہ تشریف لے گئے۔ اس کے بعد یو۔این۔او کے ادارے میں ایک اہم سرکاری عہدے پر متعین ہو گئے۔ آخری دم تک امریکہ ہی میں رہے۔

ن۔م۔ راشد جدید دور کے آزاد خیال و ترقی پسند شعراء کی صفِ اول کے شاعر ہیں، ان کے نظریات انسان کی حالیہ ضروریات اور موجودہ اقدار کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جب وہ دنیا کو اس کی مقصدی پس منظر میں دیکھتے ہیں تو سخت مایوس ہوتے ہیں۔ کیونکہ انھیں تخلیق کائنات میں اس اشرف المخلوقات کی جو ذلت ہوتی ہے اس سے وہ سخت متأثر و پریشان ہے۔ ان کی اہم تصانیف میں "ماورا، لا=انسان، ایران میں اجنبی، اور گمان کا ممکن" شامل ہیں۔

اردو ادب میں نظم معرّیٰ کا آغاز تو اس وقت ہو گیا تھا جب انجمنِ پنجاب کے زیر اہتمام نظم کے موضوع پر مشاعرے کا انعقاد ہوا۔ گُل و بلبل اور عشق و محبت کے افسانے لکھنے والوں نے دنیا کے تلخ حقائق کی آئینہ داری کرنا شروع کر دی۔ انھوں نے ایک خیالی محبوب کے حُسن کی لایعنی تعریف کرنے کے بجائے مناظرِ فطرت کو اپنا موضوع سخن بنانا شروع کیا۔ ان شعراء میں آزادؔ، حالیؔ، اسماعیل میرٹھی، اختر شیرانی، اقبالؔ اور حفیظ جالندھری شامل ہیں۔ ان کے علاوہ میراجی نے نظم میں حُسن و عشق کے علاوہ جنس کی لذت کا سہارا بھی لیا جو پہلی بار وانکشاف الفاظ

میں پیش کیا۔ اگرچہ ماضی میں عشق کا مظاہرہ، غزلیات و مثنویات کے رنگ میں نمایاں نظر آتا ہے، لیکن جس انداز سے سازِ جنس کے تاروں کو میراجی نے چھیڑا ہے، اس کے تتبع میں ن۔م۔راشد نے بھی انسانی زندگی کے جذبات کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ راشد کے خیال میں یہ بات بھی حقیقت پر مبنی ہے اور اس سے انسان اپنی بشری فطرت کے تحت انکار نہیں کر سکتا۔ اس لحاظ سے ن۔م۔راشد کا اسلوبِ بیان بالکل نیا ہے، لہجہ اور ہیئت بالکل جدید ہے۔

ن۔م۔راشد کے خیال کے مطابق بحروں اور قافیوں کی پابندی شاعر کے اظہار کی راہ میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہے۔ جس کی بنا پر اس کی روانیٔ اظہار میں بہت رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جس شاعر کو قدرت نے آہنگ اور توازن کی نعمت سے نوازا ہے۔ اسے قافیہ کے سامنے دریوزہ گری کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ قافیہ اندھے کی لاٹھی کی مانند ہے۔ اگر شاعر کو قدرت نے آنکھیں عطا کی ہیں تو وہ اپنا راستہ بلا جھجک، اپنی پوری تندی و تیزی کے ساتھ طے کر سکتا ہے۔

راشد دراصل انگریزی اور فرانسیسی ادب سے بہت متاثر ہیں، انھوں نے مغرب کے شعراء کے جدید اشعار سے متاثر ہو کر نظم نگاری کے فن کو نئے طریقوں سے برتنے کی کوشش کی ہے۔ البتہ وہ چھوٹی چھوٹی بحروں کے پابند نہیں ہونا چاہتے۔ ان کا مقصد اظہارِ خیال اور عکاسیِ جذبات ہے جو جس طرح بھی ممکن ہو، کیا جائے۔ چاہے اس کے لیے طویل بحر کا سہارا لینا پڑے چاہے چھوٹی بحر کا۔ جو بات لازمی طور پر مدِنظر رکھنے والی ہے وہ ہے "وزن اور روانی"۔ اگر ان دونوں باتوں کو کسی قسم کی کوئی گزند نہیں پہنچتی تو قافیوں کی پابندی اور بحروں کی قید کوئی معنی نہیں رکھتی۔

ن۔م۔راشد کو قدیم صنفِ سخن کی قدیم پابندیوں کا باغی شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ خود کہتا ہے کہ میں نے قدیم روایتوں کو توڑ کر نظم اور شعر گوئی پر بڑا احسان کیا ہے کیونکہ اس نے کسی ایک فرد پر نظر رکھنے کی بجائے ایک سماج پر نگاہ ڈالی ہے۔ کسی ایک شخص کی ذاتی خصوصیات کی تعریف کرنے کی بجائے پوری انسانیت کے مسائل کی ترجمانی کی ہے۔ کسی فردِ واحد کے مسائل کو بیان کرنے کی بجائے پوری نسلِ آدم کے مصائب کی آئینہ داری کی ہے۔ وہ کسی ایک مخصوص فرد کے سامنے آہ و فغاں کرنا پسند نہیں کرتے۔ وہ پورے عالم میں بسنے والے انسان کی مصیبتوں اور آلام کا حل تلاش کرنے میں مصروف ہیں۔ راشد اس بات کا قائل ہے کہ اظہارِ خیال میں صرف

الفاظ اور براہِ راست ابلاغ زیادہ موثر ثابت نہیں ہوتا۔ البتہ اگر کسی بات کو رمز و کنایہ، تشبیہ و استعارہ کی مدد سے کہا جائے تو اس سے نہ صرف دل و نگاہ پر احسن اثر نمایاں ہوتا ہے۔ بلکہ دماغ کی قوتِ فکری کو کمال درجے کی مہمیز لگتی ہے۔ جس سے کارگاہِ ذہن میں خیالات و نتائج کی پیداوار زیادہ باکمال انداز میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس لیے راشد نے اپنی نظموں میں بعض بہت ہی خوبصورت اور برمحل تشبیہات استعمال کی ہیں۔ ان کی نظم "ایک رات" سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو ؎

تیری مژگان کے تلے نیند کی شبنم کا نزول
جس سے دھل جائے کو ہے غازہ تیرا
تیرے سینے کے سخن زاروں میں اٹھیں لرزشیں
میرے انگاروں کو بے تابانہ لینے کے لیے

ایک اور نظم "رقص" میں لکھتے ہیں ؎

رقص کی یہ گردش
ایک مبہم آسیا کے دور میں

ن۔م۔ راشد کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ دین سے دور تھا۔ وہ الحاد پرست تھا۔ وہ مادی دنیا کے مادی نتائج اخذ کرنے والا تھا۔ وہ تلخ حقیقتوں کو ایک نگاہ سے دیکھتا تھا جس صورت میں ایک عام نگاہ کو دکھائی دیتی تھیں۔ وہ مادہ پرست انسان خدا تعالیٰ کی عظمت کا اس طرح قائل نہ تھا جس طرح ایک صوفی، ایک متقی اور پرہیزگار اور ایک اہلِ ایمان شخص ہوتا ہے۔ وہ تصفیہ و استکمال کا پیروکار نہیں۔ وہ نظریہ کا داعی نہیں۔ وہ محض استدلال کا حامی ہے اور استدلال وہ فلسفے سے حاصل نہیں کرتا بلکہ ایسے حقائق سے اخذ کرتا ہے۔ جو اس کی نظروں کے سامنے رونپذیر ہوتے ہیں۔ ترقی پسند شعراء کی صف میں آکر وہ کسی حد تک اللہ تعالیٰ کی عظمت کو کسی طرح ہیبت زدہ ہو کر تسلیم نہیں کرتا بلکہ اس سلسلے میں اس کا بیان دین و مذہب سے مذاق کرنے کے مترادف ہے۔ ادب میں ترقی پسندی کی جو تحریک چلی، اور جس میں ن۔م۔ راشد بھی شامل ہے۔ اس نے جنسی بے راہ روی کو حقیقت نگاری کا نام دیکر خدا اور دینی شعائر کا مذاق اڑانا شروع کر دیا ہے۔ ان کے مندرجہ ذیل اشعار سے دین و مذہب کی مضحکہ خیزی کی کس قدر شدید قابلِ مذمت مثال ملتی ہے۔ اپنی نظم "دریچے کے قریب"

میں لکھتے ہیں :۔

اس مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشان
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

ایک اور نظم کے اشعار ملاحظہ ہوں جس میں اس کا الحاد کس قدر گستاخانہ انداز رکھتا ہے۔

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحر بے نشاں کا
جو مشرق کا آقا ہے مغرب کا نہیں

(پہلی کرن)

مجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سرا پردہ نسیان میں ہے

(شاعر درماندہ)

راشد جس طرح مذہبی روایات اور معاشرتی رسوم و رواج کا مخالف ہے اسی طرح وہ ظلم و زیادتی اور استحصالی قوتوں کے بھی خلاف ہے۔ وہ سرمایہ داروں، جاگیرداروں، اور استعماری قوتوں کے خلاف شدید احتجاج کرتا ہے۔ جو لوگ آسمان کے نیچے اور زمین کے اوپر اپنے جیسے انسانوں کے ظلم سہنے کے لیے سانسوں کی ڈوری کو قائم رکھے ہوئے ہیں، وہ ان سے پوری طرح ہمدردی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ مظلوموں سے پوچھتا ہے کہ وہ بڑھ کر ظالم کا ہاتھ پکڑ کیوں نہیں لیتے اور اپنی قوتِ غضب کے زور سے اسے توڑ کیوں نہیں دیتے۔

ایک نظم ''دریچے کے قریب'' میں لکھتے ہیں :۔

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کر سرِ شام نکل آتے ہیں
ان ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلھن سی بنی بیٹھی ہے۔
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کر ان میں سے کوئی شعلۂ جوالا بنے
ان میں مفلس بھی ہیں، بیمار بھی ہیں
زیرِ افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں

مغربی مفکر فرائیڈ کی طرح ن۔م۔راشد جنس کو انسانی زندگی کی سب سے اہم قدر قرار دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کشاکشِ حیات سے تنگ آجاتا ہے تو وہ جنس کے پہلو میں پناہ حاصل کرتا ہے۔ وہ جنس کو انسانی زندگی کی سب سے اہم ضرورت قرار دیتا ہے۔ جیسا کہ اس کے نظریات سے ظاہر ہے۔ جنس ن۔م۔راشد کے دل ودماغ پر مسلط ہے۔ اس سلسلے میں ان کی نظمیں "اجنبی عورت" اور "حزنِ انسان" قابلِ غور ہیں۔ ایسے اشعار کے کچھ نمونے ملاحظہ ہوں ؎

صبح جب باغ میں رس لینے کو زنبور آئے
اس کے بوسوں سے ہوں مدہوش گلاب
شبنمی گھاس پہ دو پیکرِ یخ بستہ ملیں
اور خدا ہے تو پشیماں ہو جائے

... ...

مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب
ہے یہی حضرتِ یزداں کے تمسخر کا جواب

... ...

تیرے رنگین رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس کے آگے ہیچ جزعاتِ شراب
یہ سنہری پھل، یہ سیمیں پھول مانند شراب
سوز و گردش پروانہ گویا داستان
نغمۂ سیارگان، بے رنگ رنگ و آب
قطرۂ بے مایہ طغیانِ شباب

... ...

تیرے ان ہونٹوں کے اک لمسِ جنوں انگیز سے
چھا گیا ہے چار سُو
چاندنی راتوں کا نورِ بیکراں
کیف و مستی کا وفورِ جاوداں

... ...

آرزوئیں تیرے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں

... ...

اک شبستان یاد ہے
اک برہنہ جسم آتش دان کے پاس
فرش پر قالین۔ قالینوں پر سیج
دھات اور پتھر کے بُت
اور آتش دان میں انگاروں کا شور
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے

... ...

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں

... ...

راشد کی زبان اگرچہ سادہ ہے لیکن بنظرِ عمیق مطالعہ کے بعد یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ اس کے اسلوب میں فارسی ادب اور فارسی زبان کی چاشنی ہے ۔ بہت سی اضافتوں کے ساتھ وہ اپنے اشعار مکمل کرتے ہیں ۔ فارسیت کا اثر حاوی معلوم ہوتا ہے ۔ اس کا باعث دراصل ان کی ابتدائی تعلیم تھی جو انھوں نے مشرقی ماحول میں حاصل کی ۔ لیکن مغربیت کے مقابلے میں مشرق کو زبان دانی کے اعتبار سے زیادہ مالامال جانا ۔ اور مشرقی زبانوں بلکہ فارسی زبان سے زیادہ استفادہ کیا ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے محاورات ، تراکیب ، تشبیہات اور استعارات کا مخزن فارسی ادب ہی ہے ۔ البتہ ہم ان کی زبان کو فارسی ادب کا چربہ نہیں قرار دے سکتے ۔ ان کا خیال ہے کہ اردو شاعری میں جو جاذبیت فارسیت سے حاصل ہو سکتی ہے وہ کسی اور زبان سے نہیں حاصل کی جا سکتی ۔ یہی نہیں ، بہت سے ترقی پسند شعراء نے فارسی لہجہ اور اظہار کے انداز کو اپنایا ہے ۔ جناب فیض احمد فیض نے بھی فارسی ادب سے بہت کچھ پایا ۔ جہاں تک گیتوں کا تعلق ہے اس میں ہندی لہجے کا رنگ ملتا ہے کیونکہ گیت ایک ایسی صنفِ سخن ہے جو ہندوستان کی پیداوار ہے ۔ اور ہندی اور سنسکرت میں اس صنف کے بہت نمونے ملتے ہیں ۔ نظم ایک سلسلۂ جاریہ ہوتا ہے ، ان خیالات کا ، احساسات کا جو ایک شاعر کے دل میں کسی ایک خاص موضوع کے بارے میں اس کے دل و دماغ سے وارد ہوتے ہیں ۔ جبکہ گیت ایک جھونکا ہے ان جذبات کا جو ایک فرد کے دل پر سے گزر جاتا ہے اور تاثر چھوڑ جاتا ہے ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ راشد اپنے کلام میں یزداں ، اہرمن ، سرزمین ، انجم ، مجذوب شیرازہ ، سمرقند و بخارا ، فردوس گم گشتہ وغیرہ کے الفاظ اکثر استعمال کرتے ہیں ۔

وہ خود تسلیم کرتے ہیں کہ فارسی زبان کی بلاغت ان کے اظہار خیال میں بہت ممد و معاون ثابت ہوتی ہے اور اس زبان کی بنا پر ان کی بلند آہنگی خطابت سے قریب تر ہوتی ہے ۔ فارسی غلبے والے چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

یہ درویش
جس کے اب وجد
وہ صحرائے دریوزہ کی رات پر
تھک کے مر جانے والے
اسی کی طرح تھے
تہی دست اور خاکِ تیرہ میں غلطاں
جو تسلیم کو بے نیازی بنا کر
ہمیشہ محرومیوں ہی کو اپنے لیے
بال و پر جانتے تھے
جنھیں تھی فروغِ گدائی کی خاطر
جلالِ سہی کی بقا بھی گوارا
جو لاشوں پہ چلتے تھے
کہتے تھے لاشوں سے

سوتے رہو
صبحِ فردا کہیں بھی نہیں ہے
وہ جہد کے لیے حریت کی نہایت یہی تھی
کہ شاہوں کا اظہارِ شاہنشاہی
حد سے بڑھنے نہ پائے
بھلا حد کی کس کو خبر ہے

....

۵ رہی ہے حضرتِ یزداں سے دوستی میری
رہا ہے زہد سے یارانہ استوار میرا

۵ یہاں عدم ہے نہ فکرِ وجود ہے گویا
یہاں حیاتِ مجسم سرور ہے گویا

ع زندگی ہے اس درو دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے رونق و رنگ و ناتواں

ع میں نالۂ شبگیر کی طرح اٹھوں گا
فریادِ اثر گیر کی طرح اٹھوں گا

ع مجھے محبت نے ذوقِ تقدیس مثلِ رنگِ سحر دیا ہے
زمانے بھر کی لطافتوں سے مری جوانی کو بھر دیا ہے
مرے گلستاں کو آشنائے بہارِ جاوید کر دیا ہے
میرے گلستاں میں رنگ و نکہت کی نزہت جاوداں رہے گی
میری محبت جواں رہے گی

ن۔م۔راشد نے جس دور میں شعور کی آنکھیں کھولیں۔ اس وقت ہندوستان میں ایک طرح کے سیاسی ابتلاء کا دور تھا۔ پورا ہندوستان غلامی کی زنجیروں میں ایک صدی تک جکڑے رہنے کے بعد انگڑائیاں لے رہا تھا اور زنجیروں کی گرہیں آپس میں ٹکرا کر ایک نیا آہنگ پیدا کر رہی تھیں اور غلامی کے چنگل سے رہائی کے لیے دہائی دے رہی تھیں۔ ادھر سامراجی قوتیں اس بیداری کو دوبارہ سُلا دینے کے جتن کرنا چاہتی تھیں لیکن شیرِ استقلال خوابِ غفلت سے جاگ اٹھا۔ سامراجی قوتیں حریت پسندوں پر غلبہ پانے کے سلسلے میں جا بجا ناکام ہو رہی تھیں۔ اگرچہ دن رات گرفتاریوں، ستم کاریوں اور دل آزاریوں کا سلسلہ جاری تھا۔ پھر بھی لوگ آزادی کی خاطر جنگ لڑنے کو تیار تھے۔ بڑے بڑے اہم اور لرزا دینے والے واقعات رونما ہوئے، ان میں جلیانوالہ باغ کا واقعہ، مسجد شہید گنج کا معاملہ اور مسجد کانپور جیسا خونیں واقعہ ہر حساس آدمی پر اثر انداز ہوا تھا۔ ن۔م راشد بھی ان کے اثرات سے بچ نہ سکے۔ چنانچہ انھوں نے اس طرح کے استحصالی ہتھکنڈوں کی پوری طرح مذمت کی اور اس ظلم و ستم کے خلاف بھرپور احتجاج کیا۔ ایک نظم "شاعرِ درماندہ" میں لکھتے ہیں ع

زندگی تیرے لیے بسترِ سنجاف و سمور
اور میرے لیے افرنگ کی دریوزہ گری
عافیت کوشئ آبائے کے طفیل
میں ہوں درماندہ و بیچارہ ادیب

خستۂ فکر معاش

... ...

؎ بس ایک ہ زنجیر
ایک ہی آہنی کمندِ عظیم
پھیلی ہوئی ہے
مشرق کے اک کنارے سے دوسرے تک
مرے وطن سے تیرے وطن تک
بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں

(من و سلویٰ)

؎ شکر ہے دنبالہ زنجیر میں
اک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو چلی
کوہساروں، ریگزاروں سے صدا آنے لگی
ظلم پروردہ غلامو! بھاگ جاؤ
پردۂ شب گیر میں اپنے سلاسل توڑ کر
چار سو چھائے ہوئے ظلمات کو اب چیر کر
اور اس ہنگام باد آورد کو
حیلۂ شبخوں بناؤ

(زنجیر)

سوال :- جدید شعراء میں "میراجی" کا نام ترقی پسند شعراء کے انبوہ کے رکن کی حیثیت سے لیا جاتا ہے۔ یہ بات کس حد تک درست ہے۔ میراجی کے بارے میں تفصیلی بحث کیجئے۔؟

جواب :- میراجی کا پورا نام محمد ثناء اللہ ڈار تھا اور میراجی تخلص تھا۔ تعلیمی قابلیت کے اعتبار سے وہ انڈر میٹرک تھے۔ لیکن قدرتی صلاحیت کی بنا پر وہ ایک وسیع النظر اور عمیق الفکر شاعر تھے۔ لکھنے پڑھنے کا شوق ضرور تھا۔ اسی اشتیاق کی وجہ سے وہ متعدد کتب کا مطالعہ کرتے میں مصروف رہتے۔ تعلیمی سند نہ ہونے کی وجہ سے وہ علمی حلقے میں راندۂ درگاہ نہیں ہوئے، بلکہ

خداداد صلاحیت کے بل بوتے پر علمی حلقوں نے انھیں تسلیم کیا۔ صاحبِ قلم ہوئے اور بہت سے مضامین پر خامہ فرسائی کی۔ لاہور سے شائع ہونے والے رسالے "ادبی دنیا" کے نائب مدیر بنے۔ اس کے بعد انھوں نے آل انڈیا ریڈیو سے رابطہ کیا، یہاں وہ گیت لکھتے اور نشر کرتے۔ میراجی کو تے ایک بنگالی لڑکی سے شادی کی۔ اور اس لڑکی نے ان کے ذہن پر نہایت گہرے تاثرات مرتب کیے۔ میراجی کو گیتوں کی طرف مائل کرنے والی یہی لڑکی تھی۔ اس لڑکی نے میراجی کو نہ صرف معاشی بدحالی کے حقائق سے دوچار کیا۔ بلکہ ان کے ذہن میں معاشرتی بغاوت سماجی انقلاب اور جنسی آوارگی کے خیالات مرتب کیے۔ میراجی کا شمار اردو ادب کے باغی شعراء میں کیا جاتا ہے۔ وہ تحریک ترقی پسند کے نقیبوں میں گنے جاتے ہیں۔ ان کی نظمیں اور گیت موضوع اور فن کے اعتبار سے بالکل جدید نوعیت رکھتے ہیں۔ میراجی کے گیتوں کے دو مجموعے "میراجی کے گیت" اور "گیت ہی گیت" شائع ہو چکے ہیں۔ ایک مجموعہ نظموں کا ہے جو "میراجی کی نظمیں" کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔ ایک اور مجموعہ نظم ہے جس کا نام "تین رنگ" ہے لیکن یہ غیر مطبوعہ ہے۔

میراجی زندگی میں ناآسودگی، محرومی اور نامرادی کو نہایت ہی تلخ تجربہ قرار دیتے ہیں اور اسے عام حیات کا اہم جزو قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان کی آسودگی کی سب سے بڑی آماجگاہ اس کی جنسی تسکین ہے۔ جو لوگ جنسی اعتبار سے مطمئن ہو جاتے ہیں۔ وہ ذہنی طور پر تیز اور جسمانی طور پر پھرتیلے ہوتے ہیں۔ ان کے تمام تر قویٰ اپنی پوری قوت سے کام کرتے ہیں۔ جنسی اطمینان کے بعد ان کے خیالات کی پرواز عام حالات کی نسبت کئی گنا زیادہ ہو جاتی ہے۔ تڑپ اور کسک ان کی زندگی کا سرمایہ ہے۔ چاہے یہ کسی بھی چیز کے لیے ہو۔

گیتوں میں جو موضوعات بالعموم بیان کیے جاتے ہیں ان میں محبوب کی جدائی، عاشق کا انتظار، ساون کی برسات، دور دیس میں بھائی کا بہن کو انتظار، زندگی کی مجبوریاں، پیا ملن کی آس وغیرہ شامل ہیں۔ میراجی کے گیتوں میں ان روایتی موضوعات کے علاوہ ذاتی احساسات کا بیان بھی ہے۔ جو وہ موجودہ سماج سے دوچار ہونے کے بعد منظرِ عام پر لانا چاہتے ہیں اور جس کے اظہار میں وہ بہت کامیاب ہیں۔ وہ اپنی نفسیاتی الجھنوں کو گیتوں میں بیان کرتے ہیں۔ وہ اپنی روح میں پوشیدہ دکھ، درد، پیار، جسم کی پکار اور زندگی کی کشاکش کو لفظوں اور گیتوں کا ادب ڈھالنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی اپنے ایک مضمون "میرا جی کے گیت" میں رقمطراز ہیں۔

"میرا جی نے بتایا کہ وہ گیت کس طرح بناتے ہیں۔ اس طرح کہ دھیان کی لہریں جھکولے دیتی ہوئی مجھے بہت دور لے جاتی ہیں۔ دائیں بائیں، آگے پیچھے، اوپر نیچے۔ ہر طرف ایک دھندلکا چھا جاتا ہے۔ آنکھیں سایوں کو دیکھتی ہیں، پہچان نہیں سکتیں۔ کان گونج کو سنتے ہیں، سمجھ نہیں پاتے، ہاتھ چھونے کو اٹھتے ہیں اور محسوس کیے بغیر لٹک کر رہ جاتے ہیں۔ جی گھبرانے لگ جاتا ہے، دل کہتا ہے کہ چل دو۔ جلد اس الجھن سے مکتی حاصل کرو۔ لیکن دھرتی پیچھے کو نہیں سرکنے دیتی۔ بلکہ آنکھ اوجھل پربت کو پار کرتی ہوئی آگے نکل جاتی ہے۔ رُکتی ہی نہیں، اپنے آپ کو بے بس پاتا ہوں مگر ایسے جیسے بچہ ماں کی گود میں لپٹا لپٹایا پڑا ہو۔ اسے گود کی سیج کا احساس ہو۔ آس پاس کی ساری باتیں ایک دھندلکے کے سوا کچھ بھی نہ ہوں اور ہنستی ہوئی نچتی آنکھیں دیکھ رہی ہوں کہ امرت کی دھاریں پہنچ سے دور نہیں۔ ذرا آواز نکالی، ذرا آنسو بہائے کہ امرت ٹپکا، پیاس مٹی اور ساتھ ہی ساتھ تھپکی بھی ملنے لگی۔"

میرا جی اپنے سماج کے بہت شاکی ہیں۔ انھیں دنیا والوں نے کیا دیا۔ ان کی کونسی دلی مراد پوری ہوئی، وہ کسی لحاظ سے دلشاد بھی ہوئے۔ یہ تمام سوالات ان کی زندگی کا معمّہ بنے رہے وہ لاکھ کوشش کرتے رہے کہ دنیا میں انھیں کوئی سکون نصیب ہو لیکن اس نام کی کوئی شے ان کے نزدیک تک نہ پھٹکی۔ میرا جی نے اپنے ایک گیت میں اس قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس گیت کی زبان، طرزِ احساس، فلسفۂ حیات اور ہندی تہذیب کی عکاسی ہوتی ہے ؎

کوئی نہ جانے، کوئی نہ جانے میرے دل کا حال
جینا ہے جنجال، اب جینا ہے جنجال
سانولی صورت، مست منوہر تیکھے ترچھے نین
چال رسیلی، دل گرمائی، اور گھٹا سے بال
راگ رنگ کا جھولا جھولے، سکھیا سب سنسار
میرا دل ہے دکھ سے بوجھل دور ہے سکھ کی ڈھال

میٹھے میٹھے من کو بھاتے، سب دنیا کے گیت
لیکن میرا جیون راگ انوکھا بے سُر اور بے تال
دل کی بات نہ ہوگی پوری، بندھن لاکھ ہزار
کب چھوٹوں گا کب ٹوٹیں گے یہ مایا کے جال

میراجی کا شمار جدید اردو ادب کے ان شعراء میں ہوتا ہے جنھوں نے جنس کا پرچار بڑی دلیری اور واشگاف الفاظ میں کیا ہے۔ وہ جنسی معاملات کے بیان میں کسی قسم کی جھجک اس لیے محسوس نہیں کرتے کیونکہ وہ اس کو ایک فطری فعل کہتے ہیں۔

جنس کی تسکین انسان کے اصل اطمینان کا باعث ہے۔ چنانچہ وہ خود رقمطراز ہیں:۔

"محض جنسی پہلو ہی میری شاعری کا مرکز نہیں ہے۔ جنسی فعل کو میں قدرت کی بڑی نعمت سمجھتا ہوں۔ یہ ہماری زندگی کو ترقی کی راہ پر لگاتا ہے اور سکون بخشتا ہے۔ مجھے یہ بات ہمیشہ ناگوار گزرتی ہے کہ ہمارے مشرقی تہذیب و تمدن نے آخر جنس کے گرد اس قدر آلودگی کیوں پھیلا رکھی ہے۔ اس لیے میرا ذہن ردعمل کے طور پر اس کائنات کی ہر بات کو جنس کے روپ میں دیکھتا ہے۔"

فرماتے ہیں:۔

دور کو پاس بناؤں آج تو انگ سے انگ لگاؤں
رس کا ساگر کھول رہا ہے جھوم کے برکھا لاؤں
میں انگ انگ سہلاؤں

یہی وجہ ہے کہ میراجی نے ایک احساس انسان کی حیثیت سے زندگی کی بہت سی تلخ حقیقتوں کو نہایت واضح انداز میں پیش کیا ہے۔

تم اور دیس ہم اور دیس
ہم دو پریت
کہو کیسے ملیں کیا جتن کریں
ہم تم دونوں انجان ہے
تم اور دیس ہم اور دیس

... ...

جیون کی گنگا ہے گہری ۔ رنگ کئی ہیں بات اکہری
دیکھ کے دل حیران ۔ ہمارا
داتا دے دے گیان

... ...

ایک اور جگہ ایک گیت میں فرماتے ہیں ؎

جیون اک مداری پیارے، کھول رہی ہے پٹاری
کبھی تو دکھ کے ناگ نکالے پل میں اسے چھپائے
کبھی ہنسائے کبھی رلائے بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت انوکھی نیاری، جیون اک مداری

... ...

تیری لیلا نیاری داتا گائے یہی پجاری
جب بھی داس کو دکھ نے گھیرا جگ جیون میں چھایا اندھیرا
تورے کہے سے آیا سویرا جھولی دھرتی ساری داتا
تیری لیلا نیاری داتا ......

جیسے غزلوں میں فارسی کا رنگ نمایاں ہوتا ہے اسی طرح گیتوں میں ہندی راج کرتی دکھائی دیتی ہے۔ میراجی کا اسلوب بیان بھی کچھ ایسے ہی حالات کا متقاضی ہے۔ ان کا انداز نہایت دلکش اور خوش آئند ہے۔ وہ ہندی زبان کے مزاج داں ہیں۔ انھوں نے ہندی کے شیریں اور لوچ دار الفاظ کا استعمال بڑی خوبصورتی سے کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

پھر آس بندھی من کی
پھر جوت جلی جیون کی
لو جوت جلی جیون کی

مہک رہی ہے کیاری کیاری
پتی پتی مست تواری
پریم کی پھول رہی پھلواری

... ...

ـــ کیسے کھلا یہ رین جھروکا کس نے کنڈی ڈالی
پھوٹ بہی آگاش کی گنگا چاند نے صورت دھولی
پھول پہ اوس کی بوندیں دیکھیں جیسے جگمگ جگمگ جگنو چمکیں
ایسی لائی رُت کی دیوی بھر کر اپنی جھولی

میراجی کی تسکین کے لیے اس کا محبوب آخر ایک شب آہی ملتا ہے۔ میراجی پھر کے تمام گلے شکوے دور کر دیتے ہیں۔ خوش ہو کر فرماتے ہیں ؎

اب پہلی بیرن بات گئی وہ دن گئے وہ رات گئی
رنجور جو تھے مسرور ہوئے دکھ دور ہوئے دکھ دور ہوئے

سوال:۔ حفیظ جالندھری دورِ حاضر کے بہترین نظم گو اور گیت لکھنے والے شاعر ہیں ان کے کلام میں کلاسیکی اور جدید شاعری کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ مثالیں دے کر واضح کیجیے۔

جواب:۔ حفیظ جالندھری واقعی دورِ حاضر کے بہترین نظم گو اور گیت لکھنے والے شاعر ہیں۔ ان کا شمار ان رومانی شعراء میں بھی ہوتا ہے جن پر ماضی کا ترجمان غالب تھا۔ اور ان جدید حقیقت پسند شعراء میں بھی وہ حالاتِ حاضرہ سے متاثر ہو کر کوئی نتیجہ خیز شاعری کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی شاعری محض برائے فن ہی نہیں بلکہ برائے حصولِ مقصد ہے۔ انھوں نے مسلمانوں کی عظمتِ رفتہ کو اجاگر کرنے کے لیے شاہنامہ اسلام لکھا اور آج کے نوجوان کی رومانی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لیے آسان اور زود فہم نظمیں اور گیت لکھے۔

قدیم اساتذہ کے نقشِ قدم پر جب چلے تو ادق زبان استعمال کی اور جب دورِ حاضر کے تقاضوں کو مدنظر رکھا تو سادگی کو اپنایا۔ حفیظ کو زبان پر پورا کنٹرول حاصل ہے۔ اس کو مافی الضمیر ادا کرنے میں کوئی طاقت نہیں روک سکی۔ ان کے خیال میں بلندی، کلام میں روانی، زبان میں سلاست اور اظہار میں جاذبیت پائی جاتی ہے۔ علاوہ ازیں ان کے کلام کا سب سے اہم خاصا غنائیت اور روانی ہے۔ حفیظ نے جہاں سنگلاخ زمین میں شعر کہے وہاں بہتے ہوئے دریاؤں کی روانی کے ساتھ نغمے الاپے۔ کلام میں ترنم اور موسیقی پیدا کی۔ پانی کے جھرنے کی آواز اور حفیظ کے شعر کی غنائیت میں فرق کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔

حفیظ جالندھری کی شاعری میں رومانیت، جمالیات، کیف و سرور، سوز و گداز اور جوش و جذبہ ملتا ہے۔ وہ اردو زبان کے ایک منفرد گیت نگار ہیں۔ گیتوں میں بحریں نہایت حسین اور

مترنم ہیں۔ انھیں یہ اعزاز حاصل ہے کہ وہ ترانۂ پاکستان کے خالق ہیں۔ اس ترانے کی بحر بھی بہت مختصر ہے۔ حفیظ نے نظمیں، گیت اور ترانے کہتے وقت فارسی اور ہندی الفاظ کا بے دریغ استعمال کیا ہے۔ ترانۂ پاکستان دیکھیے، تمام تر فارسی ہی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن گیتوں کو دیکھیں تو ہندی غالب دکھائی دیتی ہے۔ البتہ بعض گیتوں میں انھوں نے اپنا رنگ دیا ہے اور فارسی کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ اس سلسلے میں "بسنتی ترانے" کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں ؎

لو پھر بسنت آئی　　　پھولوں پہ رنگ لائی

چلو بے درنگ

لب آبِ گنگ

بجے جل ترنگ

من پر اُمنگ چھائی　　　پھولوں پہ رنگ لائی

لو پھر بسنت آئی

کھیتوں کا ہر چرندہ　　　باغوں کا ہر پرندہ

کوئی گرم خیز

کوئی نغمہ ریز

سُبک اور تیز

پھر ہو گیا ہے زندہ　　　باغوں کا ہر پرندہ

کھیتوں کا ہر چرندہ

حفیظ جالندھری کو الفاظ کے انتخاب کا جو ملکہ ہے اسی کا اثر ہے کہ وہ جو لفظ اپنے گیتوں میں استعمال کرتے ہیں وہ نگینہ معلوم ہوتا ہے۔ ان کا گیت "پریم گیت" ہندی الفاظ کے استعمال کی بنا پر مٹھاس اور ترنم کا حامل ہے۔ وہ ہندی الفاظ کے استعمال اور ان کے تکرار سے موسیقی پیدا کرتے ہیں۔ ایسے میں وہ ہندی تلمیحات و تشبیہات سے بھی کام لیتے ہیں ؎

اپنے من میں پریت

بسالے

اپنے من میں پریت

کرودھ کپٹ کا اُترا ڈیرا چھایا چاروں کونٹ اندھیرا
شیخ برہمن دونوں رہزن ایک سے بڑھ کر ایک
ظاہرداروں کی سنگت میں کوئی نہیں ہے سنگی تیرا
کوئی نہیں ہے سنگی تیرا
من ہے تیرا میت
بسا لے
اپنے من میں پریت

اس گیت میں ہندی کے ایسے الفاظ بھی استعمال کیے گئے ہیں جو آسان فہم نہیں ہیں مثلاً کرودھ۔ کپٹ۔ کونٹ وغیرہ۔ "کرشن بنسری" میں بھی ہندی کے نامانوس الفاظ استعمال ہوئے ہیں لیکن جس دور میں یہ گیت لکھے گئے اس دور میں الفاظ عام فہم تھے کیونکہ ہندو مسلم مل کر رہتے تھے۔ ایک دوسرے کے الفاظ بھی سیکھتے تھے۔ کرشن بنسری سے مثال ملاحظہ فرمائیں ؎

بنسری بجائے جا
کاہن مرلی والے نند کے لال
بنسری بجائے جا
پریت میں بسی ہوئی اداؤں سے گیت میں بسی ہوئی صداؤں سے
برج باسیوں کے جھونپڑے بسائے جا
سنائے جا۔ سنائے جا

حفیظ کی شاعری میں ایک خاص نوعیت کی موسیقی پائی جاتی ہے۔ ایک ایسی موسیقی جو روانی کے ساتھ ساتھ جاذبیت رکھتی ہے۔ مندرجہ ذیل نظم کی روانی ملاحظہ ہو۔ ایسے معلوم ہوتا ہے کہ جیسے الفاظ تو کیا، مصرعے خود بخود ردھم کی سیڑھیاں چڑھتی ہوئی بامِ ترنم پر پہنچ رہے ہیں ؎

عطر بیز لالہ زار نغمہ ریز جوئبار
حشر خیز آبشار
کیف موج بے قرار چاندنی میں کہسار

تھا بہار در بہار
میں یہ شانِ کردگار دیکھتا چلا گیا
پاکباز نازنیں وقت آہ آتشیں
مرگ و یاس در کمیں

اک جوانِ خود پرست بادۂ خودی سے مست
شوخ اور دراز دست میں یہ سب بندوبست
دیکھتا چلا گیا

حفیظ جالندھری منظر نگاری میں ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ چھوٹی بحروں میں موسم، باغ دشت و دریا اور احساسات و جذبات کی کیا خوب عکاسی کرتے ہیں ؎

دلکش نظارے
شب زار سارے
ندی کی تہ میں رقصاں ہیں تارے
گاتی ہیں لہریں گیت ایسے پیارے
چپ دم بخود ہیں دونوں کنارے
ہر سمت سبزا
سرمست صہبا
لیٹا ہے کیسا
پاؤں پسارے
ہے سرسراہٹ خاموشیوں میں
یعنی ہوا ہے سرگوشیوں میں
خاموش پانی
محوِ روانی
چلتا مچلتا پہلو بدلتا
بہتا بہاتا کچھ گنگناتا
بل ہے جبیں پر

تاروں کا دفتر
سینے کے اندر
چاتر گیانی خاموش پانی
... ...
آموں کے نیچے
ڈالے ہیں جھولے
مہ پیکروں نے سیمیں تنوں نے
برق افگنوں نے
گیت ان کے پیارے میٹھے رسیلے
ہلکی صدائیں سادہ ادائیں
گل پیرہن ہیں غنچہ دہن ہیں
خود مُسکرانا خود منہ چڑانا
پھر جھینپ جاتا
الھڑ پنے سے
آموں کے نیچے ڈالے ہیں جھولے

حفیظ جالندھری کے کلام میں جہاں ترنم، موسیقی، فارسیت اور روانی پائی جاتی ہے، وہاں گیت ہونے کے ناطے ان کے گیتوں میں ہندی زبان کی کچھ اس طرح آمیزش ہے کہ پڑھنے والا خود کو بالکل ہندی ماحول میں پاتا ہے اور اسی ہندوستانی ماحول میں محسوس کرتا ہے جس میں کچھ لوگ خالصتاً اپنی علاقائی ہندوستانی زبان میں محوِ گفتگو ہوں۔ چنانچہ حفیظ کے گیتوں میں ہندی الفاظ کافی تعداد میں ملتے ہیں۔ وہ اپنے ایسے گیتوں میں ہندو ثقافت اور ہندو مذہب کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔ "کرشن کی بنسری" تو ہندی گیتوں کا خاصہ ہے۔ کیونکہ کرشن ہندو مذہب میں ایک ایسی شخصیت ہے جس کی تصویر اس وقت تک مکمل نہیں ہوتی جب تک اس کے ہاتھ میں بانسری نہ ہو۔ حفیظ نے اپنے مشہور گیت "پریت کا گیت" میں ہندی الفاظ کو کچھ اس طرح استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

اپنے من میں پریت بسا لے اپنے من میں پریت

من مندر میں پریت بسالے او مُورکھ او بھولے بھالے
دل کی دنیا کرلے روشن اپنے گھر میں جوت جگالے
پریت ہے بڑی ریت پرانی بھول گیا او بھارت والے
بھول گیا او بھارت والے
پریت ہے تیری ریت

بھارت ماتا ہے دُکھیاری دکھیارے ہیں سب نر ناری
تو ہی اٹھالے سُندر مُرلی تو ہی بن جا شام مراری
تو جاگے تو دنیا جاگے جاگ اٹھیں سب پریم پُجاری
جاگ اٹھیں سب پریم پجاری
گائیں تیرے گیت
بسالے اپنے من میں پریت

اور جہاں اپنی قوم کی عزت و وقار کا سوال آتا ہے تو بڑے غیض و غضب اور جوش میں آجاتے ہیں اور غیرت ملی کو جگانے کے لیے کیا کچھ کہہ جاتے ہیں۔ ان کی ایک مشہور نظم ہے "رقاصہ"، اس نظم کے چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

مردوں میں غیرت ہی نہیں قومی حمیت ہی نہیں
وہ ملتِ بیضا کہ تھی سارے جہاں کی روشنی
جمعیتِ اسلامیاں شاہنشاہِ ہندوستان
اب اس میں دم کچھ بھی نہیں ہم کیا ہیں؛ ہم کچھ بھی نہیں
ملی سیاست اٹھ گئی بازو کی طاقت اُٹھ گئی

ناچنے والی کو مخاطب ہو کر کہتے ہیں کہ تو مشرقی عورت نہیں ہو سکتی۔ لازماً تیرے اندر مغربیت کے عناصر سرایت کر چکے ہیں اور تو خود کو یکسر فراموش کر گئی ہے۔ اور اپنا آپ کھو بیٹھی ہے ؎

ہاں ناچتی جا، گائے جا نظروں سے دل برمائے جا
تڑپائے جا، تڑپائے جا
او دشمن دنیا و دین

تیرا اتھر کتنا خوب ہے   تیری ادائیں دل نشین
لیکن ٹھہر تو کون ہے   او نیم عُریاں نازنین
کیا مشرقی عورت ہے تُو   ہرگز نہیں ہرگز نہیں
تیری ہنسی بے باک ہے
تیری نگاہ چالاک ہے

ہری چند اختر کی حفیظ کے بارے میں رائے ملاحظہ ہو :-

" اردو شاعری میں حفیظ اس خصوصی صنف (گیت نگاری) کا موجد ہے اور کامیاب موجد۔ اس کے گیتوں نے اردو شاعری کو ایک نیا رس اور ایک نئی لذت دے دی ہے۔ اس کے قلم نے گیت کو وہ مقام بخشا کہ اردو زبان ہمیشہ حفیظ کی احسان مند ہے۔ حفیظ خود اپنے گیتوں کے بارے میں گویا ہیں ؎

سپنا کیا ہے۔ میٹھی پریت   میٹھی پریت ہے میرا گیت
میرے میٹھے میٹھے گیتوں میں بستی ہے ساری بستی
میٹھے میٹھے گیت ہیں میرے پیاری پیاری ہستی
ہستی کیا ہے، میٹھا سپنا   دل میں رہنا آنکھ میں چھُپنا
سپنا کیا ہے؟ میٹھی پریت   میٹھی پریت ہے میرا گیت

... ...

سوال:- فیض احمد فیض شعرائے دور جدید کے اکابرین میں سے ایک ہیں۔ ترقی پسند تحریک میں شامل ہونے کے باوجود ان کی شخصیت منفرد ہے۔ اس قول کی روشنی میں تبصرہ کیجئے۔

جواب:- فیض احمد فیض ۱۳ فروری ۱۹۱۱ء کو ضلع سیالکوٹ کے ایک گاؤں کالاقادر میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام خان بہادر سلطان محمد خان بیرسٹر تھا۔ انھوں نے ابتدائی مذہبی تعلیم مسجد مولوی محمد ابراہیم میر سیالکوٹی سے حاصل کی۔ مشن ہائی سکول سیالکوٹ سے میٹرک پاس کیا اور مرے کالج سیالکوٹ سے انٹرمیڈیٹ کا امتحان پاس کیا۔ ان کے اساتذہ میں شمس العلماء سید میر حسن اور پروفیسر یوسف سلیم چشتی تھے۔ اس کے بعد انھوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے ایم اے انگریزی ادب کیا۔ پھر یونیورسٹی اورنٹیل کالج لاہور سے ایم اے عربی کیا۔ یہاں ان کے اساتذہ پطرس بخاری، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، مولوی محمد شفیع، ڈاکٹر تاثیر،

مولانا عبدالمجید سالک اور مولانا چراغ حسن حسرت تھے۔ اس دوران انھوں نے جامعہ اشرفیہ لاہور سے دینی تعلیم بھی حاصل کی۔ عملی زندگی کا آغاز انھوں نے بطور پروفیسر ایم اے او کالج امرتسر سے کیا۔ جہاں وہ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۰ء تک رہے۔

دوسری جنگ عظیم کے دوران وہ انڈین آرمی انٹر سروسز پبلک ریلیشنز میں شامل ہو گئے اور ملازمت چھوڑنے تک وہ لفٹیننٹ کرنل کے عہدے تک پہنچ گئے۔

۱۹۴۷ء میں قیام پاکستان کے بعد وہ لاہور میں انگریزی روزنامہ "پاکستان ٹائمز" کے ایڈیٹر مقرر ہوئے۔ مارچ ۱۹۵۱ء میں راولپنڈی سازش کیس میں ملوث ہو کر گرفتار ہوئے اور چار سال تک پسِ دیوارِ زنداں رہے۔ ۱۹۵۵ء میں رہائی ملی تو دوبارہ پاکستان ٹائمز کے چیف ایڈیٹر کی حیثیت سے کام کرنے لگے۔

۱۹۵۸ء میں سکندر مرزا نے اسمبلیاں توڑ دیں۔ ملک میں مارشل لا نافذ کر دیا اور ایوب خان کے ساتھ مل کر ملک میں انقلابی تبدیلیاں شروع کر دیں۔ اس انقلاب کی زد میں فیض احمد فیض بھی آگئے اور چیف ایڈیٹری سے سبکدوش کر دیے گئے۔

فیض احمد فیض قیام پاکستان سے قبل ۱۹۴۰ء میں ایک معروف مزدور راہنما تھے۔ وہ بھارت کی ٹریڈ یونین سرگرمیوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے تھے۔ انھوں نے محنت کشوں کے لیے بہت کام کیا۔ اس سلسلے میں ان کے ساتھیوں میں بھارت کے سابق صدر وی۔وی۔گری، اور پاکستان کے بابائے محنت کشاں مرزا ابراہیم شامل ہیں۔ ۱۹۳۶ء میں وہ ترقی پسند مصنفین کے بانی ممبران میں سے تھے۔ قیام پاکستان کے بعد بھی انھوں نے ٹریڈ یونین سرگرمیاں جاری رکھیں اور پاکستان ٹریڈ یونین فیڈریشن کے وائس پریذیڈنٹ مقرر ہوئے۔ ۱۹۵۱ء میں وہ حکومت پاکستان کی طرف سے بین الاقوامی مزدور کانفرنس کے وفد کے رکن تھے۔ ۱۹۴۸ء میں سان فرانسسکو اور جنیوا میں انٹرنیشنل لیبر کانفرنس میں بطور پاکستانی مندوب تشریف لے گئے۔ وہ پاکستان آرٹس کونسل لاہور کے سیکرٹری بھی رہے۔ ۱۹۶۲ء سے ۱۹۶۴ء تک انھوں نے دنیا کے مختلف ممالک کا دورہ کیا جن میں انگلینڈ، لبنان، شام، عراق، مصر اور الجزائر شامل ہیں۔ غیر ممالک کے دورے کے بعد جب وہ واپس پاکستان آئے تو کراچی میں ہارون کالج کے پرنسپل مقرر ہوئے جہاں وہ ۱۹۷۲ء تک رہے۔ ۱۹۷۲ء سے ۱۹۷۷ء تک وہ پاکستان نیشنل کونسل آف آرٹس کے صدر اور حکومت پاکستان کی وزارتِ تعلیم میں مشیر امور ثقافت رہے۔ وہ ایفرو ایشین رائٹرز

کے اساسی رکن اور مجلسِ عاملہ کے ممبر تھے۔

جناب فیض احمد فیض کو ۱۹۶۲ء میں "لینن امن ایوارڈ" دیا گیا۔ ۸۳/۱۹۸۲ء میں نوبل پرائز کے لیے بھی منتخب کیا گیا۔ انھیں فلسطین میگزین "لوٹس" کا خصوصی "لوٹس ادبی ایوارڈ" بھی دیا گیا۔ علاوہ ازیں انھیں مزدوروں کا راہنما ہونے اور دورِ حاضر کے حقائق کو پہچاننے اور موجودہ وقت کے تقاضوں کو پرکھنے اور ان سے دلیری سے اظہارِ رائے کرنے کے صلے میں ماسکو میں حکومتِ روس کی طرف سے "لینن ایوارڈ" بھی دیا گیا۔ بھارت نے متعدد بار ان کی کاوشوں کو سراہا اور متعدد اسناد وانعامات سے نوازا۔

فیض احمد فیض کی تخلیقات میں نقشِ فریادی، دستِ تہِ سنگ، دستِ صبا، زندان نامہ، سرِ وادیِ سینا، صلیبیں میرے دریچے میں۔ ماہ وسال آشنائی، سارے سخن ہمارے، میزان لوح وقلم اور شامِ سرِ یاراں شامل ہیں۔

اس بین الاقوامی شہرت کے حامل پاکستانی دانشور کا انتقال مورخہ ۲۰ نومبر ۱۹۸۴ء کو بروز منگل حرکت قلب بند ہوجانے سے ہوا۔ ان کی وفات پر اس وقت کے صدر جنرل ضیاء الحق نے بالخصوص گہرے دکھ کا اظہار کیا۔ انھیں اگلے روز یعنی ۲۱ نومبر ۱۹۸۴ء کو ماڈل ٹاؤن لاہور کے قبرستان میں دفن کر دیا گیا۔

فیض ابتداء میں فلسفۂ رومانویت کے ترجمان شاعر سمجھے جاتے تھے جو بعد میں بھی ان کے ساتھ ساتھ چلی لیکن ایسی رومانویت نہیں جو مغلوب آوازیں پیدا کرے بلکہ تیسری دنیا کی وہ رومانویت جو بغاوتوں کو جنم دیتی ہے اور جس میں ایک طرف تو فیض کی جلترنگ کی طرح ابھرنے والی شاعری شامل ہے تو دوسری طرف سامراج کے خلاف فیض کی کتاب "نقشِ فریادی" کی نظم "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ" فیض کی فکری اور جذباتی زندگی کا وہ بنیادی موڑ ہے جس میں انھوں نے محبوب سے مخاطب ہو کر کہا تھا ؂

میں نے سمجھا تھا کہ تُو ہے تو درخشاں ہے حیات
تیرا غم ہے تو غمِ دہر کا جھگڑا کیا ہے
تیری صورت سے ہے عالم میں بہاروں کو ثبات
تیری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے

تو جو مل جائے تو تقدیر نگوں ہو جائے

یوں نہ تھا میں نے فقط چاہا تھا یوں ہو جائے

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا

راحتیں اور بھی ہیں، وصل کی راحت کے سوا

مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ

اور شعر ملاحظہ ہوں ؎

اَن گنت صدیوں کے تاریک وبہیمانہ طلسم

ریشم و اطلس و کمخواب میں بنوائے ہوئے

جا بجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم

خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے

لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجئے؟

اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجئے؟

اور پھر وہ دنیا بھر کے مظلوموں کے دل میں اترنے لگے

فیض کی شاعری کی روایت غزل ہی کی روایت کہی جاتی ہے لیکن فیض کی غزل میں لوک گیت کا رنگ و آہنگ یوں غالب ہے کہ پڑھنے والا اکثر یہ بھولنے لگتا ہے کہ یہ مصرعہ فیض کا ہے یا ان لاکھوں کروڑوں عوام کا جو صدیوں کے جبر اور قہر سہتے، پستے، کراہتے، جیتے اور مرتے رہے۔ "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" کے الفاظ سے شروع ہونے والے گیت میں انھوں نے وطن سے مخاطب ہو کر کہا ؎

تیرے ہونٹوں کی لالی کی چاہت میں ہم

دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے

پھر اسی عہد میں زندگی کو یوں متعارف کرایا ہے ؎

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا وہ شان سلامت رہتی ہے

یہ جان تو آنی جانی ہے اس جان کی کوئی بات نہیں

پھر آگے چل کر لکھتے ہیں ؎

جب کبھی بکتا ہے بازار میں مزدور کا گوشت
شاہراہوں پہ غریبوں کا لہو بہتا ہے

آگ سی سینے میں رہ رہ کے ابلتی ہے نہ پوچھ
اپنے دل پہ مجھے قابو ہی نہیں رہتا ہے

ایک اور شعر ملاحظہ ہو ؎

زندگی کیا کسی مفلس کی قبا ہو جس میں
ہر گھڑی درد کے پیوند لگے جاتے ہیں

فیض احمد فیض اپنے سینے میں ایک دردمند دل رکھتے تھے اور انسانوں پر انسانوں کے مظالم کو دیکھ کر بڑا دکھ محسوس کرتے تھے۔ وہ معاشرے میں ایک انقلاب برپا کرنے کے خواہشمند تھے جو موجودہ استحصالی نظام کو بدل کر رکھ دے۔ وہ غیر طبقاتی نظام کے قائل تھے۔ وہ اسی ظلم و ستم کو دیکھ کر اور معاشرے میں کمزور کی بے بسی کا مشاہدہ کر کے ذہنی طور پر مجبور ہوئے کہ کارل مارکس کے نظریات کو لبیک کہیں۔ چنانچہ وہ مارکسی خیالات رکھنے والے ادیبوں کے ہمنوا ہوئے۔ اور ترقی پسند تحریک کو مارکسی نظریات سے آگاہ کیا۔ مارکسزم فیض کی فکری اساس کا ایک جزو لاینفک بن چکا تھا اور انھوں نے اپنی تمام تر زندگی سماج کی تعمیر کے لیے وقف کر دی۔ ان کی کتاب نقشِ فریادی، ان کے ان نظریات کی آئینہ دار ہے۔ وہ انقلابی شاعر بن چکے تھے اور ان کے خیال کے مطابق اشتراکی نظامِ حیات دنیا کا واحد حل تھا کیونکہ اشتراکیت ہی دورِ حاضر کو یکجا کرنے کا واحد حل تھا۔ فیض کے ہاں روٹی، کپڑا اور مکان ہی انسان کی ضروریات نہیں ہیں بلکہ اس میں عشقیہ جذبات اور رومانیت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ فیض جہاں انقلابی شاعر ہیں وہاں ایک گوشت پوست کے اہلِ دل بشر بھی ہیں۔ ان کے سینے میں دل دھڑکتا ہے، ارمان جاگزیں اور محبت انگڑائیاں لیتی ہے۔ فرماتے ہیں ؎

رات یوں دل میں تیری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آ جائے

جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم
جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آ جائے

فیض کے ہاں عشقیہ معاملہ بندی بھی ملتی ہے اور وہ اپنے محبوب کے حسن سے اپنے عشق کا کھل کر اظہار کرتے ہیں.

چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

تیرا ہی عکس ہے ان اجنبی بہاروں میں
جو تیرے لب، تیرے بانہو، تیرا کنار ہیں

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں
جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں
ٹمٹماتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

فیض کو سوشلزم سے وابستگی اور آزادانہ اظہار خیال کی کڑی سزا بھگتنا پڑی اور اپنی زندگی کے بہترین ماہ و سال جیل میں رہ کر گزارے لیکن فیض کی فکر پر پہرے نہ لگائے جا سکے۔ نہ فیض کے نظریات پر پابندی لگائی جا سکی۔ چنانچہ ایسے وقت میں جبکہ فیض پابند سلاسل تھے۔ انھوں نے اپنے انقلابی خیالات کا اظہار جاری رکھا۔ وہ للکار کر کہتے ہیں ؎

اے خاک نشینو اٹھ بیٹھو، وہ وقت قریب آپہنچا ہے
جب تخت گرائے جائیں گے جب تاج اچھالے جائیں گے
اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں، اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اٹھے ہیں تنکوں سے نہ ٹالے جائیں گے
کٹتے بھی چلو بڑھتے بھی چلو، بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت
چلتے بھی چلو کہ اب ڈیرے منزل ہی پہ ڈالے جائیں گے
اے ظلم کے مارو لب کھولو چپ رہنے والو چپ کب تک
کچھ حشر تو ان سے اٹھے گا کچھ دور تو نالے جائیں گے

(دست صبا)

انقلاب کا یہ تصور کشت و خون کا ہو کر گزر رہا ہے۔ زنداں میں فیض کے دل و دماغ پر قیامت گزر گئی۔ جب فیض کو غدار وطن کا نام دیا گیا اور وطن دشمنی کے الزامات لگائے گئے دراصل یہ عجیب معاملہ ہے کہ ایک نظام یا دورِ حکومت کے خلاف سعی و جدوجہد کو وطن دشمنی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ حالانکہ حکومتیں بدلتی رہتی ہیں۔ ملک قائم رہتے ہیں۔ فیض نے ان الزامات

کے بارے میں کہا ہے ؎

اس راہ میں جو سب پہ گزرتی ہے وہ گزری
تنہا پسِ زنداں میں، کبھی رُسوا سرِ بازار
گرجے ہیں بہت شیخ، سرِ گوشۂ منبر!
کڑکے ہیں بہت اہلِ حکم بر سرِ دربار

اس انقلابی روح رکھنے والے شاعر کے سینے میں ایک پیار بھرا دل بھی دھڑکتا ہے اس لیے اگر ایک طرف وہ انقلابی ترانے گاتا ہے تو دوسری طرف وہ محبت کے گیت بھی گاتا ہے فیض کے ایسے اشعار میں غنایت، شگفتگی اور رنگینی کا احساس فراواں محسوس ہوتا ہے۔ وہ زندگی کی سچی مسرتوں سے ہمکنار ہونے کو زندگی کا حاصل سمجھتا ہے۔ فیض کے ہاں صرف بزمِ محبوب میں جانے کے خیال ہی سے رنگینی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً ؎

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام
دوستو! اس چشم ولب کی کچھ کہو جس کے بغیر
گلستاں کی بات رنگیں ہے نہ میخانے کا نام
پھر نظر میں پھول مہکے، دل میں پھر شمعیں جلیں
پھر تصور نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

(دستِ صبا)

فیض احمد فیض نے طبقاتی جدوجہد کا اظہار محبت کے نغموں کے ساتھ ساتھ کیا ہے۔ فیض کو یقین ہے کہ یہ طبقاتی کش مکش بالآخر غیر طبقاتی معاشرے کے قیام پر منتج ہو گی۔ اور استحصال سے پاک معاشرہ قائم ہو کر رہے گا۔ وہ پرولتاری انقلاب کا بہت واضح تصور پیش کرتے ہیں۔ بے شک روس اور چین میں ابھی تک ستر سال سے زائد عرصہ گزرنے کے باوجود یہ غیر طبقاتی نظام قائم نہیں ہو سکا۔ لیکن فیض کا تصورِ انقلاب ایک شاعر کا تصور ہے وہ مستقبل سے بہترین توقعات وابستہ کرتے ہوئے کہتے ہیں ؎

جب ارضِ خدا کے کعبے سے سب بُت اٹھائے جائیں گے
ہم اہلِ صفا مردودِ حرم مسند پہ بٹھائے جائیں گے

اٹھے گا انا الحق کا نعرہ — جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو
اور راج کرے گی خلقِ خدا — جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو

(میرے دل میرے مسافر)

اب نہ لپکے گی کسی شاخ پہ پھولوں کی حنا
فصل گل آئے گی نمرود کے انگار لیے

مختصر یہ کہ فیض نے جو انقلاب کی شاعری کی ہے ان کے رومانی لہجے کی بنا پر وہ گوارا ہو گئی ہے۔ کیونکہ ان کی شاعری میں محبت و ارمان اور انقلاب کے خیالات باہم دگر پیوست ہیں۔ چونکہ فیض نے آفاقی جذبے محبت کو موضوع بنایا ہے۔ اس لیے ان کی شاعری میں آفاقیت پیدا ہو گئی ہے۔ اگر وہ صرف انقلابی شاعر ہوتے تو ان کی شاعری ان کی زندگی میں زوال پذیر ہو جاتی۔

فیض احمد فیض عالمی پیغامبر امن ہیں۔ وہ ہر جگہ امن کا علمبردار بننے کو ترجیح دیتے ہیں کہیں بھی، کسی جگہ بھی، کسی بھی ملک یا قوم پر جنگ مسلط کی جارہی ہو یا کوئی قوم یا ملک آزادی کی جدوجہد کر رہا ہو تو فیض ان کی آواز میں آواز ملا کر اسے توانائی بخشتے ہیں۔ وہ کبھی ان ایرانی طلبہ کو خراج تحسین پیش کرتے ہیں جو امن اور آزادی کی جدوجہد میں شہید ہوئے۔ کبھی دور دراز افریقہ میں حریت قوم کو الفاظ و جذبات کا نذرانہ پیش کرتے ہیں۔ فیض اس طرح کہتے ہیں ؎

پنجے میں ہتھکڑی کی کڑی بن گئی ہے گرز!
گردن کا طوق توڑ کے ڈھالی ہے میں نے ڈھال

آجاؤ ایفریقا

جلتے ہیں ہر کچھار میں بھالوں کے مرگ نین
دشمن لہو سے رات کی کالک ہوئی ہے لال

آجاؤ ایفریقا

دھرتی دھڑک رہی ہے میرے ساتھ ایفریقا
دریا تھرک رہا ہے تو بن دے رہا ہے تال

آجاؤ ایفریقا

میں افریقا ہوں، دھار لیا میں نے تیرا روپ
میں تُو ہوں میری چال ہے تیری ببر کی چال

آجاؤ ایفریقا - آؤ ببر کی چال
آجاؤ ایفریقا

فیض احمد فیض جبر و استحصال کی قوتوں کے خلاف قلمی جہاد کرتے رہے تاکہ ان کے پڑھنے والوں میں طبقاتی شعور پیدا ہو۔ کیونکہ شعور کے بغیر عمل پیدا نہیں ہو سکتا۔ فیض نے اپنی نظم لوح و قلم میں کھل کر اظہارِ خیال کیا ہے ؎

ہم پرورشِ لوح و قلم کرتے رہیں گے
جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے
ہاں تلخیِ ایام ابھی اور بڑھے گی
ہاں اہلِ ستم، مشقِ ستم کرتے رہیں گے
منظور یہ تلخی، یہ ستم ہم کو گوارا
دم ہے تو مداوائے ستم کرتے رہیں گے
باقی ہے لہو دل میں تو ہر اشک سے پیدا
رنگِ لب و رخسارِ صنم کرتے رہیں گے

کسانوں، مزدوروں اور طلبا پہ ہونے والے مظالم کا نقشہ ان اشعار میں کھینچتے ہیں ؎

بادشاہِ جہاں، والیِ ماسوا، نائب اللہ فی الارض
دہقاں کے نام
جن کے ڈھوروں کو ظالم ہنکا لے گئے ہیں
جن کی بیٹی کو ڈاکو اٹھا لے گئے ہیں
ہاتھ بھر کھیت سے ایک انگشت پٹوار نے کاٹ لی ہے
دوسرے مالیے کے بہانے سے سرکار نے کاٹ لی ہے
جن کی پگ زور والوں کے پاؤں تلے
(انتساب سروادی سینا)

پڑھنے والوں کے نام
وہ جو اصحاب طبل و علم
کے دروں پر کتاب اور قلم
کا تقاضا لیے، ہاتھ پھیلائے
وہ معصوم جو بھولپن میں

وہ اپنے ننھے چراغوں کی لو کی لگن
لے کے پہنچے جہاں
بٹ رہے تھے گھٹا ٹوپ بے انت راتوں کے سائے

(انتساب وادیٔ سینا)

زمانے کے ہاتھوں فیض بذاتِ خود زبردست مایوسی، بدحالی، قید و بند، احتساب، اور ظلم و تشدد کا شکار رہے۔ وہ اس معاشرے کے انداز سے تنگ آچکے تھے۔ وہ ایسے معاشرے کے متمنی تھے جس میں ظلم و ستم نہ ہو۔ جہاں ظلم کی تاریکیوں کی بجائے عدل و انصاف کی روشنیاں ہوں۔ جہاں قید و بند کی صعوبتوں کی بجائے آزادی کی کھلی فضائیں اور آسودگیاں ہوں۔ اپنی کتاب "دست تہ سنگ" میں کہتے ہیں ؎

کب ٹھہرے گا درد اے دل، کب رات بسر ہو گی؟
سنتے تھے وہ آئیں گے، سنتے تھے سحر ہو گی
کب جان لہو ہو گی، کب اشک گہر ہو گا؟
کس دن تیری شنوائی اے دیدۂ تر ہو گی؟
کب جھکے گی فصل گل، کب بہکے گا مے خانہ؟
کب صبحِ سخن ہو گی، کب شامِ نظر ہو گی؟

اہم امتحانی سوالات

ایم۔ اے۔ اُردُو

(تیسرا پرچہ)

"پنجاب میں اُردو"

(۱) حافظ محمود شیرانی نے "پنجاب میں اردو" میں بتایا ہے کہ اردو نے ارتقاء کی جتنی منزلیں طے کیں، اتنے ہی اس کے نام پڑتے گئے، ان مختلف ناموں کی وضاحت کیجیے۔

(۲) اردو دہلی کی زبان نہیں بلکہ وہ مسلمانوں کے ساتھ دہلی جاتی ہے۔ حافظ محمود شیرانی کے اس قول کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اردو اور پنجابی کی مماثلت واضح کیجیے۔

(۳) حافظ محمود شیرانی نے پنجاب کو اردو کا پہلا مولد و مسکن قرار دیا ہے۔ آپ کو اس بات سے کس حد تک اتفاق ہے؟ دلائل سے ثابت کیجیے۔

(۴) حافظ محمود شیرانی کے لسانی نظریے کی روشنی میں اردو اور پنجابی کی مماثلت پر اظہارِ خیال کیجیے؟

(۵) اردو زبان کی ابتداء کے بارے میں حافظ محمود شیرانی کا نظریہ تحریر کیجیے؟

(۶) مختلف ادوار میں اردو کے مختلف نام رہے ہیں۔ ناموں کی نشاندہی تفصیل کے ساتھ کیجیے؟

(۷) اردو زبان کی ابتداء کے کسی نظریے کو دلائل کے ساتھ تحریر کیجیے۔ اور اس پر تنقید بھی کیجیے؟

(۸) اردو زبان کی تشکیل اور ابتدائی ترقی میں صوفیائے کرام نے کیا حصہ لیا۔ وضاحت کیجیے۔

(۹) کیا اردو کے آغاز کے بارے میں مختلف نظریات کو ایک وسیع تر ہم آہنگ نظریے کے تحت لانا ممکن ہے۔ مثبت یا منفی، جیسا بھی جواب ہو، اپنے جواب کے حق میں دلائل دیجیے؟

"دکن میں اُردو"

(۱) دکن میں اردو کی ابتداء کب ہوئی اور وہاں کونسی صنفِ شعر زیادہ مقبول ہوئی ، اور کیوں، مفصل بحث کیجئے ؟

(۲) دکن میں اردو اس وقت بھی ترقی کی کتنی منازل طے کر چکی تھی . جب شمالی ہند میں اس کی کوئی علمی و ادبی حیثیت نہ تھی، بحث کیجئے ؟

(۳) دکنی دور میں اردو مثنوی کے ارتقاء کا جائزہ لیجئے۔

(۴) دورِ محمد شاہی کے آغاز میں صنعت گری خصوصاً ایہام گوئی کیوں شروع ہوئی اس کے اہم نمائندے کون کون سے تھے ۔ وضاحت سے لکھیے ؟

(۵) اردو غزل کے ارتقاء میں ولی دکنی کا کیا حصہ ہے ؟ کیا یہ درست ہے کہ ولی دکنی کی زبان اس دور کی دکنی کے مقابلے میں سب شمالی ہند کی زبان سے قریب تر تھی ، وضاحت کیجئے ۔؟

(۶) دکنی دور کے اردو ادب میں بعض ایسی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اسے شمالی ہند کے ادب کے مقابلے میں ایک منفرد حیثیت دیتی ہیں ۔ ان خصوصیات کی نشاندہی کیجئے اور وضاحت کے لیے مثالیں دیجئے ؟

(۷) ولی نے نہ صرف اپنے دور کے تمام ادبی و فکری معیاروں کو اپنی شاعری میں سمویا ، بلکہ بیان کی لذت اور زبان کی تعمیر کا اعجاز بھی دکھایا ۔ واضح کیجئے ؟

دِلّی کا دبستانِ شاعری

(۱) دبستانِ دہلی کی امتیازی خصوصیات پر روشنی ڈالیے ۔ اور مثالوں سے اپنے جواب کی وضاحت کیجئے ؟

(۲) دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی امتیازی خصوصیات کون کون سی ہیں ؟ مثالیں دے کر جواب دیجئے ۔

(۳) باغ و بہار کو دبستانِ دہلی کی نمائندہ نثری تصنیف سمجھا جاتا ہے اور فسانۂ عجائب

کو دبستانِ لکھنؤ کی۔ آپ کی رائے اس کے بارے میں کیا ہے۔؟

(۴) مثنوی گلزار نسیم کی کونسی خصوصیات اس کو دہلی کے دبستان کی بجائے لکھنؤ کے دبستان شعر کے قریب تر کر دیتی ہیں۔

(۵) باغ و بہار اور افسانۂ عجائب میں سے کونسی داستان فنی اعتبار سے بہتر ہے۔ اپنے دلائل دیجئے؟

(۶) شمالی ہند میں اردو شاعری کے ابتدائی دور کو عموماً دورِ ایہام گوئی کہا جاتا ہے۔ مدلل رائے دیجئے۔

لکھنؤ کا دبستانِ شاعری

(۱) اردو میں لکھنوی مرثیہ کی حیثیت اور اہمیت متعین کیجئے؟

(۲) دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی امتیازی خصوصیات کون کونسی ہیں۔ مثالیں دیکر جواب کی وضاحت کیجئے؟

(۳) میر انیس اور مرزا دبیر آسمان مرثیہ کے آفتاب و ماہتاب تھے۔ ان دونوں کا رنگِ طبیعت اور مذاق جدا جدا تھا لیکن کمالِ فن کی شان دونوں کے کلام میں موجود ہے بحث کیجئے؟

(۴) مثنوی "سحر البیان" ایک رومانی داستان ہے۔ لیکن اپنے اندر لکھنوی تمدن کے بہت سے دلکش پہلو سمیٹے ہوئے ہے۔ آپ کو اس رائے سے اتفاق ہے یا اختلاف؟ وضاحت کیجئے۔

(۵) دہلی کے طرز شاعری اور لکھنؤ کے طرز شاعری میں زبان و بیان اور موضوع کے لحاظ سے کیا فرق تھا۔ آپ ان دونوں میں سے کسے ترجیح دیتے ہیں اور کیوں؟

(۶) اردو میں میر حسن مثنوی نگاری کے فن کا واحد مزاج دان ہے۔ اس اجمال کی روشنی میں مثنوی "سحر البیان" کا تنقیدی جائزہ لیجئے۔

(۷) لکھنؤ کے کثیر التعداد شاعروں میں سے آتش ہی ایک ایسے شاعر ہیں جو دہلی کے غزل گو شعراء سے کامیابی کے ساتھ مقابلہ کر سکتے ہیں۔ تفصیلی بحث کیجئے؟

کلاسیکی اردو زبان کی تاریخ

(حصّہ نظم)

(۱) اساتذہ دہلی میں میر اور سودا کا زمانہ اردو شاعری کا زریں عہد قرار دیا جاتا ہے۔ کیوں؟ اس عہد کے شعراء کی لسانی اور شعری خدمات کے حوالے سے بحث کیجیئے۔

(۲) اردو غزل نے ہمیشہ عہد بہ عہد بدلتے ہوئے رجحانات کا ساتھ دیا ہے۔ اس قول کی روشنی میں اردو غزل کے ارتقاء پر اپنے خیالات کا اظہار کیجیئے؟

(۳) ولی کی غزل سے ابھرنے والے تصور عشق میں حقیقت اور مجاز کے دونوں رنگ ملے جُلے ہیں، بحث کیجیئے اور مثالیں دیجیئے؟

(۴) اردو قصیدہ اور مثنوی کی ہیئت کا فرق واضح کیجیئے اور دونوں میں سے کسی ایک صنف کے بارے میں اس کے ارتقاء کا جائزہ لیجیئے؟

(۵) غالب، مومن اور ذوق کی غزل کی امتیازی خصوصیات تحریر کیجیئے؟

(۶) مرزا غالب کی غزل اردو کی ہر دلعزیزی کن عناصر پر استوار ہے مفصل جائزہ لیجیئے؟

(۷) میر تقی میر اور مرزا سودا کا دور اردو کی کس کس صنفِ سخن کی ترقی کا دور تھا وضاحت کیجیئے؟

(۸) اردو غزل کے ارتقاء میں میر اور سودا کے دور کی اہمیت پر روشنی ڈالیے؟

(۹) تغزل سے آپ کیا مراد لیتے ہیں۔ تغزل کے معیار سے غالب، مومن، حسرت، فانی، اور اصغر کی اہمیت کا تجزیہ کیجیئے؟

کلاسیکی اُردو زبان کی تاریخ

(حصّہ نثر)

(۱) اردو ناول کے ارتقاء میں مرزا محمد عادل رسوا کے ناولوں کا مقام متعین کیجیئے؟

(۲) اردو ڈرامہ کے فروغ میں آغا حشر کاشمیری کی خدمات پر اظہار خیال کیجیئے؟

(۳) مہدی افادی نے جن مصنفین کو اردو ادب کے "عناصر خمسہ" قرار دیا ہے۔ کیا ان کی علمی

خدمات واقعی انھیں اس لقب کا مستحق ٹھہراتی ہیں۔ مدلل جواب دیجئے؟

(۴) تاریخی ناول کی تعریف کیجیۓ اور اس کے آغاز و ارتقاء کا مختصراً ذکر کرتے ہوئے مولانا عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناولوں کا ادبی مقام متعین کیجیۓ؟

(۵) ڈپٹی نذیر احمد نے اردو ناول کو اصلاحِ معاشرہ کے لیے وسیلے کے طور پر استعمال کیا ہے تبصرہ کیجیۓ اور اپنے جواب کے حق میں دلائل دیجیۓ؟

(۶) اردو ناول کے ارتقاء میں عبدالحلیم شرر کی اہمیت پر روشنی ڈالیے؟

(۷) میرامن سے لے کر شرر تک اسلوبِ بیان کے نقطۂ نظر سے اردو نثر کن کن منزلوں سے گزری۔ واضح کیجیۓ؟

(۸) اردو ڈرامہ نگاری کی تاریخ پر نظر رکھتے ہوئے یہ بتلائیے کہ اس صنف کو اردو میں وہ فروغ کیوں نہ حاصل ہو سکا جو انگریزی میں اس کو نصیب ہوا۔؟

انگریزی عہد میں ہندوستانی تمدّن کی تاریخ

(۱) سرسید احمد خان کی ادبی خدمت کا جائزہ لیجیۓ؟

(۲) علامہ شبلی نعمانی نے اسلامی تمدن کی توسیع و اشاعت میں بڑا حصہ لیا۔ شبلی نعمانی کی تصانیف کے حوالے سے اس بیان کی تائید کیجیۓ؟

(۳) مغربی تہذیب کے بارے میں سرسید احمد خان اور اکبر الہ آبادی کے خیالات میں کس حد تک اتفاق و اختلاف ہے۔ واضح کیجیۓ؟

(۴) علی گڑھ کی تحریک نے اردو ادب کو بے حد ترقی دی اور اردو کو مسلمانانِ ہند کی مشترکہ زبان بنایا۔ اس رائے کو مدنظر رکھ کر علی گڑھ تحریک کی مختلف حیثیتوں کا جائزہ لیجیۓ؟

(۵) کیا یہ درست ہے کہ اکبر الہ آبادی کی ظرافت ان کے خیالات سے نہیں بلکہ الفاظ کے مخصوص استعمال سے پھوٹتی ہے۔ اپنے موقف کی تائید کے لیے کلامِ اکبر سے مثالیں دیجیۓ؟

(۶) حالی اور شبلی کے فنِ سوانح نگاری کے چھ اصول متعین کر کے سوانح عمریاں لکھی ہیں۔ دونوں میں کون ان فنی اصولوں کی روشنی میں سوانح عمریاں لکھنے میں کامیاب رہا؟

بحث کیجئے؟

(۷) مغربی تہذیب کے بارے میں سرسید احمد خاں، اکبر الہ آبادی اور علامہ اقبال کے خیالات میں کس حد تک اشتراک یا اختلاف پایا جاتا ہے۔ دلائل سے اپنا موقف بیان کیجئے؟

(۸) جدید اردو نثر کے بانی آپ کے نزدیک غالب ہیں یا سرسید؟ بحث کیجئے؟

(۹) حالی، اکبر الہ آبادی اور علامہ اقبال کے موضوعات میں مماثلت تلاش کیجیے اور وضاحت سے مثالیں دیجیئے؟

(۱۰) مولانا شبلی کے طرزِ تحریر کو سرسید اور محمد حسین آزاد کے اسلوبِ نگارش کا توسط قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیا یہ کہنا بجا ہے؟ بحث کیجئے۔

(۱۱) اردو ادب کی ترقی میں مولانا الطاف حسین حالی کا کس اعتبار سے کیا حصہ ہے؟ مفصل اظہار رائے کیجیئے؟

(۱۲) آزاد، نذیر احمد اور شبلی کے اسالیبِ نگارش کو پیش نظر رکھ کر ان کی انفرادیت کی نشاندہی کیجئے؟

(۱۳) سرسید احمد خان اور ان کے نامور رفقائے کار نے اردو نثر میں کیا اضافے کیے؟

(۱۴) آبِ حیات کی ادبی اہمیت اس کی تاریخی اہمیت سے زیادہ ہے، وضاحت کیجئے؟

(۱۵) نظیر اکبر آبادی کی شاعری اردو شاعری کی بے نظیر تنقید ہے۔ واضح کیجئے۔

(۱۶) الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد بطور شاعر زیادہ اہم ہیں یا بطور نثر نگار؟ مدلّل جواب دیجئے

(۱۷) نظیر اکبر آبادی نے شعر میں نئے نئے مضامین اختیار کیے اور اردو ادب کو بہت وسعت دی۔ اس قول کی وضاحت کیجئے؟

(۱۸) ادبی رجحان اور ادبی تحریک میں کیا فرق ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے نثری ادب کو آپ کسی ادبی رجحان کی پیداوار سمجھتے ہیں یا ادبی تحریک کی؟ دلائل سے بحث کیجئے؟

(۱۹) اردو نثر کے ارتقا میں فورٹ ولیم کالج کی خدمات کا جائزہ قلمبند کیجئے؟

مندرجہ ذیل پر مختصر نوٹ لکھیے :۔

۱۔ دہ مجلس	۲۔ خمخانۂ جاوید	۳۔ اندر سبھا
۴۔ مناجاتِ بیوہ	۵۔ ٹیگوری اردو	۶۔ ایہام گوئی
۷۔ علامہ محمود شیرانی	۸۔ آثار الصنادید	۹۔ محسن الملک
۱۰۔ تہذیب الاخلاق	۱۱۔ عودِ ہندی	۱۲۔ دریائے اکبری
۱۳۔ سید امیر علی	۱۴۔ مولانا ابوالکلام آزاد	۱۵۔ الفاروق
۱۶۔ دریائے لطافت	۱۷۔ مولانا قاسم نانوتوی	۱۸۔ حضرت معین الدین اجمیری
۹۔ کرنل ہالرائیڈ	۲۰۔ پراکرت	۲۱۔ سب رس
۲۲۔ منشی سجاد حسین	۲۳۔ پرتھی راج راسا	۲۴۔ غبارِ خاطر
۲۵۔ رانی کیتکی	۲۶۔ آبِ حیات	۲۷۔ حیاتِ سعدی
۲۸۔ شہر آشوب	۲۹۔ نکات الشعراء	۳۰۔ اودھ پنچ
۳۱۔ واسوخت	۳۲۔ دہلی کالج	۳۳۔ حضرت بندہ نواز گیسو دراز
۳۴۔ مقالاتِ شبلی	۳۵۔ فسانۂ عجائب	۳۶۔ دیوان زادہ

بیسویں صدی کا اردو ادب

←—— جدید اردو نظم کے ارتقا میں میراجی۔ ن۔م۔ راشد اور مجید امجد کا مرتبہ متعین کیجیے؟

←—— جدید اردو نظم نے ہیئت اور مواد کی رو سے جو کروٹیں لی ہیں۔ ان پر مدلل بحث کیجیے؟

←—— غزل گو کے بطور جگر مراد آبادی، یا حفیظ جالندھری کی اہمیت واضح کیجیے؟

←—— فیض احمد فیض کی شاعری کے وہ کونسے عناصر اور خصوصیات ہیں جنھوں نے ان کو دوسرے ترقی پسند شعراء میں ممتاز کر دیا ہے؟

←—— قیام پاکستان کے بعد لکھے جاتے والے اردو کے اہم سفرناموں کا جائزہ لیجیے؟

←——→ ترقی پسند تحریک نے اردو کے ناول، افسانے اور تنقید پر جو اثر ڈالا اس کا جائزہ لیجیے؟

←——→ جدید دور میں اردو ادب میں طنز و مزاح کا عنصر کیونکر کارفرما ہے؟ مثالیں دے کر واضح کیجیے؟

ایم اے اُردو سیریز (سوالاً جواباً گائیڈ)

سُپر حل شدہ پرچہ جات ✤ گائیڈ اردو ایم اے

پہلا پرچہ "اردو نثر" باغ و بہار سے انارکلی تک	اے فارو
دوسرا پرچہ "شعر اردو" ولی سے حالی تک	"
تیسرا پرچہ : اُردو ادب کی معاشرتی و علمی تاریخ	"
چوتھا پرچہ : جدید اُردو نثر	"
پانچواں پرچہ : تنقید شعر و ادب	"
چھٹا پرچہ : اَوجِ اقبال	"
ساتواں پرچہ : خیابانِ اردو ادب	"

اردو زبان میں شعر و ادب پر جامع مضامین کا مجموعہ

ناشر: فاروق سنز — الکریم مارکیٹ ، اردو بازار لاہور ۲

ملنے کا پتہ: نیو بک پیلس — اردو بازار — لاہور ۲

شیخ محمد بشیر اینڈ سنز، جلال دین ہسپتال بلڈنگ اردو بازار لاہور ۲